



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA E CULTURAS

CAMILA MOTA FARIAS

**“O COCO TÁ NO SANGUE”: A (RE)INVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO EM
FLUXOS DANÇANTES POR MULHERES NO CARIRI – CE (1979-2012)**

FORTALEZA – CEARÁ

2016

CAMILA MOTA FARIAS

“O COCO TÁ NO SANGUE”: A (RE)INVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO EM FLUXOS
DANÇANTES POR MULHERES NO CARIRI – CE (1979-2012)

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em História do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História.

Área de concentração: História e Culturas.

Orientador: Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno.

FORTALEZA – CEARÁ

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Estadual do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Farias, Camila Mota.

"O Coco tá no sangue": a (re)invenção de uma tradição em fluxos dançantes por mulheres no Cariri-CE (1979 - 2012) [recurso eletrônico] / Camila Mota Farias . - 2016.

1 CD-ROM. il. ; 4 ¾ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 193 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Mestrado Acadêmico em História e Culturas, Fortaleza, 2016.

Área de concentração: História e Culturas.

Orientação: Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno.

1. Dança do Coco. 2. Tradição. 3. Fluxos Dançantes.

I. Título.

CAMILA MOTA FARIAS

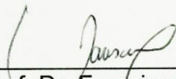
**“O COCO TÁ NO SANGUE”: A (RE)INVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO EM FLUXOS
DANÇANTES POR MULHERES NO CARIRI – CE (1979-2012)”**

Dissertação submetida ao Programa de Mestrado Acadêmico em História do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História.

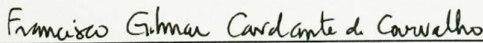
Área de Concentração: História e Culturas

Aprovada em: 03/06/2016.

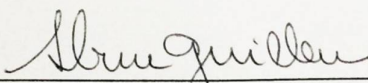
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno
Universidade Estadual do Ceará-UECE
Orientador



Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho
Universidade Federal do Ceará-UFC



Profa. Dra. Isabel Cristina Martins Guillen
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

In memoriam de Antônia Selma e de Filomena Gomes. A todas as dançadeiras e cantadeiras de Coco do Cariri cearense. Mestras em produções poéticas ou na arte de viver poeticamente, mulheres que a partir de suas artes-vidas produzem histórias e (re)inventam uma tradição.

AGRADECIMENTOS

Os caminhos seguidos para a elaboração desta dissertação foram marcados por alegrias, frustrações, prazeres e angústias que produziram movimentos de encontros e de desencontros. Estes só foram possíveis pelo compartilhamento de saberes e de sentimentos a partir do estabelecimento de relações com sujeitos fundamentais à conclusão deste trabalho, aos quais devo o meu sincero e profundo agradecimento.

Gostaria, inicialmente, de agradecer a Deus, energia vital, luz constante que guia meus passos e sustenta-me, fortalecendo-me e motivando-me.

A minha mãe, Dolores Mota, meu maior exemplo e inspiração – como mulher, mãe, filha, professora, pesquisadora e cientista social – devo-te tudo o que sou! Agradeço, em especial, por ser a parceira que és, pelas leituras de meus textos, pelas críticas, pelas idas a Campo comigo, por amparar-me no desespero e por vibrar comigo nas conquistas, pelo apoio e compartilhamento dos meus sonhos, como o da minha formação enquanto historiadora, e, sobretudo, pela sensibilidade incrível que me ensina a ser mais humana a cada dia.

Aos meus familiares, principalmente, ao meu pai, Almir Farias, as minhas irmãs, Julia Farias e Luisa Farias, ao meu irmão, João Carlos, e aos meus avós, Madalena Mota, Mario Mota e Helena Farias (*In memoriam*), vocês são as razões da minha existência, com vocês cresço no amor e é pela comunhão de nossas existências que a minha história se inicia, a vocês ela sempre estará ligada!

A minha Luna, companheira de quatro patas que está sempre grudadinha com sua piração e com o seu dengo, és minha parceira de todos os dias.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno, carinhosamente Damas, pela cumplicidade na produção desta pesquisa, pelas provocações e pelos momentos únicos de reflexão. Meus agradecimentos a você estendem-se para além deste trabalho, sou grata por sua generosidade, por sempre ter acreditado em mim, por seu profissionalismo e por sua ética que me fazem ter-te como exemplo, aprender contigo e admirar-te. Obrigada, acima de tudo, por sua amizade, chefinho!

Ao Prof. Dr. Gilmar de Carvalho e à Prof.^a Dr.^a Isabel Guillen pela presteza em aceitar partilhar conosco esta pesquisa e por trazerem pertinentes inquietações e contribuições.

Ao Mestrado Acadêmico em História da Universidade Estadual do Ceará – MAHIS por promover condições para a elaboração desta dissertação, assim como à Coordenação de Aproveitamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pelo financiamento desta pesquisa!

Às(aos) amigas(os) de mestrado – Caio Pinheiro, Gabriela Bandeira, Adaíza Gomes, Reverson Nascimento, Monalisa Viana, Luciana Fernandes, Patrícia Marciano, Paulo César, Adilson Lopes, Rycardo Wylles, Emanuel Carneiro, Lucas Fernandes, Bruno Costa, Brayan Correia – obrigada pelo compartilhamento, acima de tudo, das frustrações e das angústias da vida acadêmica, pelas discussões sem fins, já que a graça e a riqueza sempre esteve e está no refletir e seu devir.

Ao Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas – DÍCTIS e aos seus integrantes, em especial ao amigo Gerardo Cavalcante, este Laboratório foi e é essencial em minha formação e nas discussões realizadas nesta pesquisa sobre história e sobre culturas.

Por fim, agradeço a todas as mulheres cantadeiras e dançadeiras de Coco do Cariri Cearense, sujeitos desta pesquisa, que me afetaram profundamente com a delicadeza e fortaleza com as quais produzem suas formas de existir, agradeço pelos ensinamentos e por poetizarem a minha vida. De forma mais ampla, sou grata a todos os depoentes que me acolheram e abraçaram este trabalho, abrindo a porta de suas casas e de suas vidas – às Mestras Edite, Valquíria, Maria da Santa, Marinêz e Naninha; às dançadeiras Terezinha Bernadino de Lima, Maria do Socorro da Silva Frutuoso, Sebastiana Romão de Souza, Zeneuda Inácio da Silva, Maria Neide, Maria do Socorro Nogueira Moraes, “Dona” Toinha, Cícera Nogueira Rodrigues, Raimunda Queiroz Vitorino, Antônia Maria, Maria Alves de Jesus Pereira, Maria das Dores, Maria de Jesus Sabina Felix, Francisca Maria Matias, Maria Alta da Silva, Sinara Francisca Matias Batista e Santina Augustinho Pereira; aos tocadores “Seu” Expedito e “Seu” Chico; e a Dane de Jade, ao João do Crato e a Ércilia Melo. Meus mais sinceros agradecimentos a vocês, sem suas contribuições esta dissertação não seria possível!

Enfim, a todas as pessoas que de algum modo contribuíram na construção deste trabalho deixo com afeto a minha gratidão!

“Se eu tiver dura em pé eu não faço nada, mas se eu cantar... ah, aí eu não sei não! Eu não sei do que sou capaz, minha filha... O Coco é um fogo mesmo! *Uma coisa que vem do sangue!*”

(Raimunda Queiroz Vitorino)

RESUMO

Esta pesquisa possui o objetivo de compreender como as mulheres se apropriaram da dança do Coco na região do Cariri Cearense no período que vai de 1979 a 2012. O Coco é uma prática cultural popular de origens afro-indígena que envolve dança, música e poesia, pode ser encontrada em diversas localidades do Nordeste brasileiro. No Estado do Ceará esta dança é desenvolvida no litoral e no sertão, existindo uma maior concentração na zona costeira, onde é vivenciada como dança de homens pescadores. No Cariri, local estudado, revela-se um Coco de diferença no qual as mulheres emergiram, a partir de 1979, como sujeitos produtores desta prática cultural. A escolha da região, portanto, como espaço para este estudo decorreu das especificidades identificadas na dança produzida no local. O Cariri é uma das quatorze regiões que constituem o Ceará, possui 28 municípios e localiza-se no sertão do Estado, os sujeitos desta pesquisa habitam os municípios do Crato e de Juazeiro do Norte. Visando investigar as produções poéticas destas mulheres, realizou-se um trabalho de campo, baseado em observação participante, assim como a elaboração de entrevistas, através da Metodologia da História Oral, com as coquistas, os tocadores e com agentes externos. Neste sentido, a pesquisa se sustenta a partir do cotejamento de fontes orais, das produções musicais dos sujeitos, de periódicos, de audiovisuais, entre outras. A investigação permitiu identificar que os Cocos na região remetem a um “outro tempo” no qual era praticado, principalmente, por homens, acompanhando o labor do feitiço das casas ou da agricultura. Desde 1979 as mulheres tornaram-se “guardiãs desta tradição cultural”, apropriando-se da dança em contextos marcados por políticas públicas culturais, através de uma (re)invenção destes cantos dançados por processos de ressignificação cultural – introduziram novos instrumentos, criaram modalidades, envolveram outros sujeitos, promoveram reposicionamentos de gênero no Coco e produziram diferentes significados para o dançar/cantar Coco, o que interfere em suas construções identitárias. Destarte, concluímos que ao se apropriarem da prática cultural as mulheres (re)inventam uma tradição em fluxos dançantes, resultado de um movimento simbiótico que envolve arte e vida, conflitos e resistências. Assim, percebemos que a emergência das mulheres nos Cocos manifesta a dinamicidade de uma tradição popular que entre permanências e mudanças, tradição e espetáculo, (re)faz-se em produções de fluxos sógnicos que revelam a arte/vida de sujeitos femininos em processos criativos específicos.

Palavras-chave: Dança do Coco. Tradição. Fluxos Dançantes.

ABSTRACT

This research aims to understand how women have appropriated themselves to the Coco Dance in Cariri Cearense in the period from 1979 to 2012. Coco is a popular cultural practice of african-indigenous origins that involves dance, music and poetry, it can be found in several locations in Northeast Brazil. In Ceará, this dance is developed on the coast and in the hinterland and there is also a higher concentration in the coastal zone, where it is known as the fishermen dance. In Cariri, studied location, there is a difference of Coco in which women emerged from 1979 as producers of this cultural practice. The choice of the region, as a study location was a result of the specifics identified in the dance produced on site. The Cariri is one of the fourteen regions that constitute the Ceará State, it has 28 municipalities and is located in the hinterland of the State, and the subjects in this study live in the municipalities of Crato and Juazeiro. In order to investigate the poetic production of these women, there was a field study, based on participant observation, as well as the preparation of interviews, through the Methodology of Oral History, with the “coquistas” (Coco women), the players and with external agents. In this sense, the research is supported from the comparison of oral sources, the musical productions of the subjects, periodicals, audiovisual, among others. The research identified that Coco in the region points to "another time" in which it was practiced mainly by men, following the labor of the house makings or the agriculture. Since 1979 women have become "guardians of this cultural tradition," appropriating the dance in contexts marked by cultural public policies through a (re)invention of these danced songs through a cultural reframing process - introducing new instruments, creating new modes, involving other subjects, promoting gender repositioning in Coco and producing different meanings for the dancing/singing Coco, which interferes with their identity constructions. Therefore, we conclude that by appropriating the cultural practice women (re)invent a tradition in dancing flows, the result of a symbiotic movement involving art and life, conflicts and resistance. Thus we see the emergence of women in Coco's expresses the dynamics of a popular tradition between permanence and change, tradition and entertainment, (re)invention in sign flows that reveal the art/life of female subjects productions in specific creative processes.

Keywords: Coco Dance. Tradition. Dancing flows.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	O Coco no “outro tempo”.....	59
Figura 2 –	Mestra Edite tocando o pandeiro.....	66
Figura 3 –	Mestra Filomena cantando Coco.....	68
Figura 4 –	Mestra Valquíria esperando para realizar apresentação em 09 nov. 2014.....	68
Figura 5 –	Mestra Maria da Santa em apresentação na Mostra SESC Cariri de Culturas em 09 nov. 2014.....	70
Figura 6 –	Mestra Marinêz cantando e tocando o ganzá em Apresentação na Mostra SESC Cariri de Culturas em 10 nov. 2014.....	71
Figura 7 –	Mestra Naninha em apresentação em 16 nov. 2015.....	73
Figura 8 –	Ensaio do grupo Frei Damião na residência de Mestra Marinêz.....	83
Figura 9 –	Ensaio do grupo de Mestra Naninha na SCAN.....	83
Figura 10 –	Grupo da Mestra Marinêz em apresentação em Juazeiro do Norte em 15.11.2015.....	85
Figura 11 –	Dançadeiras do grupo A gente do Coco da Batateira durante apresentação no Crato em 10.11.2014.....	85
Figura 12 –	Acessórios que compõem o figurino, Mostra SESC de 2013.....	86
Figura 13 –	Figurinos de Mestra Marinêz.....	87
Figura 14 –	Fotografias e registros das primeiras “fardas” do grupo Amigas do Saber.....	88
Figura 15 –	Grupo Frei Damião esperando o horário de sua apresentação na Praça Padre Cícero – Juazeiro do Norte em 15.11.2015.....	89
Figura 16 –	Mestra Marinêz dançando enquanto espera sua apresentação em 15.11.2015.....	90
Figura 17 –	Coquistas do Cariri dançando com o Coco do Iguape e com o público em 10.11.2014.....	90
Figura 18 –	Dançadeira jovem dançando enquanto espera sua apresentação e sendo observada em 10.11.2014.....	91
Figura 19 –	João do Crato maquiando dançadeiras do grupo Coco da SCAN em 16.11.2015.....	92
Figura 20 –	Organizando a entrada do grupo Coco da SCAN, apresentação em Belmonte em 16.11.2015.....	92
Figura 21 –	Preparando para iniciar a dança, Coco da SCAN em 16.11.2015.....	93
Figura 22 –	Preparando para iniciar a dança, Coco Frei Damião em 15.11.2015.....	93
Figura 23 –	Posição dos pés, apresentação do grupo Amigas do Saber em 09.11.2014.....	95
Figura 24 –	Posição das mãos, apresentação do grupo Amigas do Saber em 09.11.2014.....	95
Figura 25 –	Dançando Coco de roda, encontro de geração e transmissão da cultura - Coco da SCAN em 16.11.2015.....	96
Figura 26 –	Coco Travessão, grupo Frei Damião em 15.11.2015.....	97

Figura 27 –	Cocoteca de Mestra Marinêz.....	99
Figura 28 –	Dançadeiras dançam com público – Coco Frei Damião em 15.11.2015.....	99
Figura 29 –	Encerrando apresentação, Grupo Amigas do Saber em 9.11.2014.....	100
Figura 30 –	Amigas do Saber apresentando-se em Terreirada no dia 23.08.2013.....	112
Figura 31 –	Programação da tradição da 17ª Mostra SESC Cariri de Culturas.....	114
Figura 32 –	Programação da 17ª Mostra SESC Cariri de Culturas.....	114
Figura 33 –	A Gente do Coco da Batateira em gravação de documentário No Passo do Birim.....	120
Figura 34 –	Página no <i>Facebook</i> do Grupo Frei Damião.....	121
Figura 35 –	Cartão de visita do Grupo Frei Damião.....	121
Figura 36 –	Mestra Naninha na Gravação do CD Lagoando Mar.....	128
Figura 37 –	Grupo Amigas do Saber, ao centro Mestra Maria da Santa, em 2013....	147
Figura 38 –	Raimunda Vitorino e Mestra Edite.....	154
Figura 39 –	Brincante Maria Alta da Silva, “vulgo Marieta”, dançando Coco.....	155
Figura 40 –	Dançadeira Antônia Maria.....	156
Figura 41 –	“Dona” Toinha dançando durante uma Terreirada em 23.08.2013.....	156
Figura 42 –	Mestra Marinêz puxando o Coco Frei Damião.....	161
Figura 43 –	Maria do Socorro da Silva Frutuoso e Maria Neide no Terreiro de Mestra Edite.....	163
Figura 44 –	Apresentação do A gente do Coco da Batateira no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – Fortaleza/CE.....	168
Figura 45 –	Apresentação do Coco Frei Damião em Nova Olinda em 2009.....	168
Figura 46 –	Apresentação do grupo Frei Damião na Paraíba em 2014.....	169
Figura 47 –	Perfil do <i>Facebook</i> de Mestra Edite.....	173

LISTA DE ABREVIATURA E SIGLAS

ANDA	Associação Nacional de Pesquisadores em Dança
BEHETÇOHO	Núcleo de Estudos em Literatura Popular
CAPES	Coordenação de Aproveitamento de Pessoal de Nível Superior
CDFB	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CNFL	Comissão Nacional de Folclore
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
DÍCTIS	Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas
EXPOCRATO	Exposição Centro Nordestina de Animais e Produtos Derivados ou Exposição Agropecuária do Crato
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICC	Instituto Cultural do Cariri
INF	Instituto Nacional do Folclore
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAHIS	Mestrado Acadêmico em História e Culturas da Universidade Estadual do Ceará
MEC	Ministério da Educação
MOBRAL	Movimento Brasileiro de Alfabetização
PLANDECE	Plano Quinquenal de Desenvolvimento do Estado do Ceará
SCAN	Sociedade Cratense de Auxílio aos Necessitados
SECULT	Secretaria de Cultura
SESC	Serviço Social do Comércio
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNESCO	Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	OS COCOS NO CARIRI CEARENSE: PANORAMAS DE “UM OUTRO TEMPO” E A INSERÇÃO DAS MULHERES NO DANÇAR.....	27
2.1	OS COCOS: HISTÓRIA E DANÇA.....	28
2.2	O CARIRI E OS COCOS: “O OUTRO TEMPO”.....	48
2.3	AS MULHERES ENTRAM NA DANÇA: TRANSMISSÃO E APROPRIAÇÃO CULTURAL DOS/NOS COCOS CARIRIENSES.....	65
3	(RE)INVENTANDO A DANÇA DO COCO: ENTRE A TRADIÇÃO E O ESPETÁCULO.....	81
3.1	“VAMOS LOGO, MINHA GENTE, QUEIRA NESSA RODA ENTRAR”: CENAS DO DANÇAR.....	82
3.2	UM COCO PARA SER VISTO: POLÍTICAS E MOVIMENTOS EM UM CARIRI CULTURAL.....	101
3.3	A ESPETACULARIZAÇÃO DA TRADIÇÃO: PRODUZINDO UM COCO DE DIFERENÇA.....	118
4	FLUXOS DANÇANTES: O QUE ATRAVESSA A DANÇA?.....	131
4.1	PARA ALÉM DE UMA DANÇA PENSAMENTO OU COREOGRAFANDO OUTRA POSSIBILIDADE CONCEITUAL.....	132
4.2	“TU SÓ MELHORA QUANDO DANÇA O COCO”: FLUXOS DE FISCALIDADE.....	143
4.3	“QUANDO A GENTE COMEÇA A DANÇAR, LEMBRA DA GENTE PEQUENA”: FLUXOS DE HISTORICIDADE.....	153
4.4	“ANTES ERA COMO ESTAR NO MUNDO, MAS NÃO EXISTIR”: FLUXOS DE IDENTIFICAÇÃO.....	164
5	CONCLUSÃO.....	175
	REFERÊNCIAS.....	180
	ACERVOS CONSULTADOS E FONTES.....	189

1 INTRODUÇÃO

O exercício de descrever a trajetória desta pesquisa, apresentando-a e realizando reflexões importantes para a sua compreensão, como o esforço em estabelecer um diálogo entre a *História e a Dança*, mistura-se com a minha própria vida, em decorrência de que a escolha de uma temática relacionada a uma dança popular justifica-se pelo envolvimento vivido por mim com diferentes danças e pela concepção de história que possuo. Esta tem sido construída a cada passo dado desde 2009, quando ingressei no curso de licenciatura em História da Universidade Estadual do Ceará – UECE.

Acredito que a história é a própria vida, neste sentido, os sujeitos históricos são todos os homens e as mulheres em suas produções cotidianas, com suas múltiplas práticas, subjetividades e sensibilidades que engendram processos de significação do mundo e de si, assim como nas relações sociais que estabelecem na produção de suas existências e no compartilhamento da vida, sendo mais apropriado falarmos em *histórias*. Por intermédio destes dois elementos – a minha história de vida e a minha concepção de história – a dança aflorou como um possível objeto de estudo durante a minha graduação a partir do encontro com os Cocos de Balbino¹. Este se deu através do contato com o Instituto Terramar², responsável pela organização de projetos na zona costeira do Ceará, que, em seus discursos, colocava a Comunidade de Balbino como uma referência dos Cocos no Ceará, o que despertou a atenção e a curiosidade por esta prática cultural. Culminando em uma pesquisa iniciada em 2010 e finalizada em 2012.

Foi em decorrência do encontro com os Cocos de Balbino, com o dançar de homens, pescadores, pelas areias do litoral que me deparei com os Cocos realizados por mulheres no Cariri cearense, que, a princípio, geraram estranhamentos, pois a dança no litoral do Estado é desenvolvida, principalmente, por homens, mas no Cariri as mulheres emergem como produtoras da prática cultural. Desta maneira, iniciamos esta pesquisa. Portanto, penso que a produção de conhecimento é resultado, primeiramente, de um estranhamento e de uma curiosidade, um desejo de compreensão.

A proposta desta pesquisa é analisar como mulheres no Cariri cearense se apropriaram da dança Coco, (re)inventando uma tradição em fluxos dançantes, no período que

¹ Balbino é uma Comunidade de pescadores que está localizado a 60 km de Fortaleza e pertence ao município de Cascavel.

² O Instituto Terramar foi fundado em 1993, é uma Organização Não Governamental e sem fins lucrativos. A ONG atua na formação, na organização popular relacionadas à afirmação dos territórios tradicionais costeiros e na preservação de seus ecossistemas.

vai de 1979 a 2012. O Coco é uma prática das culturas populares brasileiras encontrada no litoral e no sertão nordestino³. Acredita-se que a introdução desta dança no Nordeste se deu através dos escravos africanos que catavam e quebravam coco em um ritmo de trabalho do qual emergiu a música (CASCUDO, 1979; ANDRADE, 2002a). Os Cocos podem ser classificados em três gêneros: dançado, embolada e literatura de cordel (ARAUJO, 2013). Dentro destes existem várias modalidades que dependem da métrica, dos instrumentos, do local e da coreografia⁴.

Nos Cocos dançados, objeto desta pesquisa, há a presença de elementos indígenas, os movimentos em roda e a estrutura poético-musical, e de elementos das culturas africanas, os instrumentos de percussão⁵ e a umbigada⁶ (AYALA; AYALA, 2000). Assim, a prática envolve música, com um ritmo de batuque; dança, com passos de sapateado e batidas de palmas; poesia, através das letras cantadas.

Os Cocos no Ceará podem ser encontrados em diversas regiões⁷. Percebe-se que, neste Estado, a dança se localiza majoritariamente em áreas litorâneas, sendo realizada, especialmente, por homens, com exceção do Cariri, situado no sertão cearense. Então, a escolha do Cariri para este estudo relaciona-se às particularidades da prática na região, desde a localização no Estado – o sertão – aos sujeitos que emergem – as mulheres – e às suas poéticas.

As mulheres integrantes desses grupos são, em sua maioria, agricultoras ou profissionais autônomas que possuem de 40 a 80 anos. Nos grupos assumem as funções de “Coquista, Tiradora, ou Mestre de Coco”⁸ e de “Dançadeiras”⁹. Cada grupo possui uma trajetória particular e formas específicas de dançar/cantar. Trabalharemos, nesta pesquisa, com quatro grupos de dança, são eles: *A gente do Coco da Batateira* (1979)¹⁰, *Amigas do Saber* (2003), *Coco Frei Damião* (2005) e *Coco da SCAN* (2011).

³ Foram estudados em Estados como Paraíba, Rio Grande do Norte, Alagoas, Bahia, Ceará, entre outros.

⁴ Com relação à métrica existem os Cocos de embolada, em quadras, de dez pés, de rima, de roda e tombado. Com relação à música encontram-se os Cocos de ganzá e o de zambê. Com relação ao local praticado temos os Cocos de praia, de usina, de sertão e pé de serra. Com relação à coreografia identificam-se os Cocos de roda, de sapateado, de filas, de pares e o solto. (CASCUDO, *op. cit.*; ANDRADE, *op. cit.*).

⁵ Os instrumentos, normalmente, utilizados na dança do Coco são o caixa, o zambê e o ganzá. Entretanto, nos grupos estudados aparece a presença do pandeiro, do bumbo, do triângulo e, até, de instrumentos de corda como o violão.

⁶ A umbigada é o ato dos dançadores encostarem seus umbigos, pode ser simulado, em sinal de desafio.

⁷ Iguape, Caetanópolis, Fortaleza, Trairi, Balbino, Aracati, Majorlândia, Canoa Quebrada, Quixaba, Pecém, Almofala e Cariri.

⁸ As nomenclaturas Coquista, Tiradora ou Mestre são utilizadas para caracterizar aquela responsável por cantar o Coco e conduzir/organizar a brincadeira.

⁹ São aquelas que dançam.

¹⁰ Em parênteses estão os anos de fundação de cada grupo.

Os grupos trazem novos sujeitos como criadores da arte/poesia dos Cocos e revelam outras formas no saber/fazer da prática, cada qual com singularidades, criam modalidades do cantar/dançar, que constituem poéticas. Ao se apropriarem da dança, as mulheres (re)inventam uma tradição em um processo de resignificação da prática que incide sobre as suas identidades. Assim, os Cocos de mulheres do Cariri cearense são o objeto desta dissertação em um recorte que se inicia na fundação do primeiro grupo em 1979 e estende-se até 2012, data de gravação do CD *Coco*¹¹, uma coletânea dos Cocos da região, produzido a partir de um encontro dos grupos, sendo resultado de um momento de troca de saberes e de compartilhamentos, podendo ser considerado, portanto, um marco.

Investigar os Cocos do Cariri requer entender como as mulheres cantam, dançam, vivem, sentem e (re)inventam os Cocos, identificando mudanças e permanências desta prática em relação às vidas dos sujeitos que a praticam e às vivências em suas localidades, na construção de uma tradição. Nesta perspectiva, o nosso estudo inicia-se com a pergunta: Como mulheres do/no Cariri cearense se apropriaram da dança do Coco? A fim de responder esta pergunta elaboramos os três capítulos desta dissertação.

Para compreender este processo que resulta na “(re)invenção de uma tradição”, percebemos que precisamos buscar como se deu a criação dos grupos, da mesma forma que nos perguntarmos como aconteceu a inserção das mulheres em uma prática cultural predominantemente masculina? Esta é a discussão central de nosso primeiro capítulo, intitulado “*OS COCOS NO CARIRI CEARENSE: PANORAMAS DE “UM OUTRO TEMPO” E A INSERÇÃO DAS MULHERES NO DANÇAR*”. Este capítulo está dividido em três momentos distintos que visam, respectivamente: dialogar com os folcloristas e com os cientistas sociais que investigaram a dança do Coco em diferentes Estados do Nordeste em busca de propor o nosso entendimento da dança como prática das culturas populares; problematizar o que as mulheres representam em suas memórias como “um outro tempo” no qual a dança foi introduzida e era praticada na região do Cariri cearense; compreender como se deu a inserção das mulheres na dança do Coco, assim como a formação dos grupos, entendendo os conflitos aflorados neste processo.

No segundo capítulo, “*(RE)INVENTANDO A DANÇA DO COCO: ENTRE A TRADIÇÃO E O ESPETÁCULO*”, possuímos como objetivo discutir as formas de se experimentar e de se praticar a dança realizada pelos quatro grupos estudados – *A gente do Coco da Batateira, Coco da SCAN, Coco Frei Damião e Amigas do Saber*, entendendo a

¹¹ Produzido pelo Projeto Mestres Navegantes, realizado pelo Ministério da Cultura - Governo Federal. O CD foi gravado em 2012 e lançado em 2013.

(re)invenção da tradição e, também, o seu contexto de produção. O capítulo é desenvolvido em três tópicos que correspondem, nesta ordem: à apresentação das danças realizadas pelas mulheres; à análise do contexto de criação de seus grupos culturais, marcado por políticas públicas voltadas à cultura; à discussão sobre a dinâmica da (re)invenção dos Cocos pelos sujeitos pesquisados que ocorre entre a tradição e o espetáculo, fazendo emergir o passado como importante mecanismo legitimador e regulador de suas práticas.

Por fim, o último capítulo, “*FLUXOS DANÇANTES: O QUE ATRAVESSA A DANÇA?*”, tem como subtítulo uma pergunta que norteia as reflexões que o constitui, assim, possuímos como objetivo compreender os significados atribuídos e revelados a partir da apropriação da dança pelas mulheres e de sua (re)criação. O que intitulamos, em diálogo com a filosofia, de fluxos dançantes, ou seja, movimentos que saem da vida das mulheres para o dançar ou que transitam do dançar para as suas vidas. O capítulo se sustenta com uma busca por uma aproximação conceitual dos fluxos dançantes, na qual mapeamos três fluxos que são abordados nos seus outros tópicos, mas que se entrelaçam e revelam-se em reflexões sobre corporeidade, tempo, história, identificação e gênero.

Construímos a nossa abordagem estabelecendo diálogos interdisciplinares entre História e Dança, mas que envolvem interlocuções mais amplas com outras ciências e saberes, como a Antropologia, a Sociologia, a Filosofia e as Artes.

Ao se falar sobre arte, grande parte da produção nacional acadêmica trata de música, pintura, literatura e teatro. A produção nacional sobre dança ainda está dando seus primeiros passos, mesmo que desde a década de 1980 venha se intensificando a atenção para esta como objeto de investigação (GUARATO, 2010).

Quando pensamos academicamente, tentando elaborar um percurso deste campo, identificamos a implantação do ensino universitário em dança em 1956 na Universidade Federal da Bahia – UFBA e em 2006 a criação do primeiro mestrado específico em dança, também na UFBA¹². Em 2008 foi fundada a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) como um esforço para reunir os pesquisadores, centros e instituições que produzem pesquisas no campo da Dança e suas interfaces. A ANDA, desde 2010, vem realizando congressos e está em sua terceira diretoria. Observando os pesquisadores que assumiram os cargos desta temos a predominância de intelectuais associados a universidades do Nordeste ou do Sudeste, principalmente da Bahia e de São Paulo¹³. Mais recentemente, surgiram revistas eletrônicas e sites especializados em dança, dentre estes um possui o caráter acadêmico, a

¹² Disponível em: <<http://www.danca.ufba.br/>> Acessos em: 11 dez. 2014.

¹³ Disponível em: <www.portalanda.org.br/> Acessos em: 13 dez. 2014.

Revista Dança – Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, lançada pela primeira vez em 2012¹⁴, existem outras revistas acadêmicas que tratam de dança e outras artes, como a Repertório – Teatro & Dança¹⁵.

Portanto, temos que o fazer artístico é produtor de conhecimento. O conhecimento produzido nesta área tem se centrado, especialmente, em questões sobre o corpo. O ambiente acadêmico veio possibilitando “[...] a artistas e não artistas “desvendar” as miríades teóricas do saber prático e as miríades práticas do saber teórico de dança, priorizando, nesse desvendar, o entendimento do corpo e seu funcionamento no mundo” (ARRAIS, 2013, p. 70). Desta forma, esta produção pensa o corpo, técnicas de movimento, estética, performances do corpo em cena, processos de criação e demais relações possíveis.

Dentre as interlocuções entre a Dança e outros saberes temos a relação estabelecida com a História. Esta interface foi sendo construída, particularmente por pesquisadores de outras áreas, com a preocupação em registrar a dança, elegendo como objeto da pesquisa coreógrafos, diretores, bailarinos, ou danças clássicas. A narrativa produzida por esses estudos revela uma linearidade do tempo histórico, buscando a história de vida dos sujeitos ou a história da dança, entendendo como história uma narrativa produzida cronologicamente e evolutivamente¹⁶.

Recentemente alguns pesquisadores, inclusive da área da História, iniciaram críticas a essas abordagens, buscando reconstruir este diálogo a partir de perspectivas mais recentes da historiografia, de debates mais atuais com teóricos da área, assim como de maior preocupação com as fontes, dentre esses temos Daniela de Sousa Reis (2005) e Rafael Guarato (*op. cit.*).

Sem tecer uma análise sobre a produção dos autores, apontamos, apenas, a contribuição de Reis (*op. cit.*) ao ressaltar a importância de se compreender a história por intermédio das danças e, não apenas, a história das danças, e de Guarato (*op. cit.*) ao elencar elementos que demarcam um trabalho historiográfico, como o trato documental e a concepção de que os sujeitos que dançam não estão dissociados das sociedades, em outras palavras, pensar as transformações das danças é, também, pensar mudanças sociais.

Essas recentes críticas estão relacionadas a modificações epistemológicas da História, antes limitada aos estudos políticos e econômicos que entendiam como sujeitos históricos os grandes homens, heróis e anti-heróis. Ao ser repensada houve o alargamento do

¹⁴ Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca>> Acessos em: 10 dez. 2014.

¹⁵ Editada semestralmente, desde 2008, pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

¹⁶ Cf. PORTINARI, 1989; VIANNA, 1991; NAVAS; DIAS, 1992; KATZ, 1994; CAMINADA, 1999; FREIRE, 2005.

campo de estudo do historiador (objetos, fontes, métodos, etc.), a partir, também, da interdisciplinaridade, do diálogo estabelecido com as Ciências Sociais.

A própria noção de história foi expandida e os sujeitos históricos passaram a ser todos os homens e as mulheres com seus modos de ser/fazer diversos, com as suas práticas cotidianas, sensibilidades, subjetividades e especificidades. Desta maneira, a História Cultural propõe a problematização de práticas culturais e de representações na busca pela criação de significados e pela compreensão de culturas, levando em conta processos de produção, circulação, mediação e recepção (CHARTIER, 1990; PESAVENTO, 2008), é em virtude desta possibilidade que buscamos construir esse diálogo – *História-Dança* – ainda nascente.

Com base nas perspectivas destas novas Histórias e de uma abordagem interdisciplinar, podemos pensar as danças populares que possuem, ainda, uma lacuna nesse campo, pois a maioria dos estudos sobre o tema não partem de abordagem historiográfica, não compreendem as danças como promotoras de saberes, de relações sociais, de experiências e de histórias, ou seja, não problematizam as transformações/permanências, assim como as relações tecidas nas danças e a partir das danças nas sociedades, e entre os sujeitos envolvidos, percebendo que há neste processo uma relação simbiótica.

Neste sentido, faz-se necessário um diálogo com a Antropologia em busca de compreendermos o conceito e a dinâmica das Culturas. Etimologicamente o termo Cultura tem sua origem do latim *colere*, significa cultivar. Historicamente e antropologicamente a palavra tem expressado diversos significados desde as realizações materiais dos povos a algo inato ao ser humano. Entendemos as culturas:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade. (GEERTZ, 1989, p. 24).

Portanto, segundo o antropólogo, as Culturas seriam as teias de significados criadas e transmitidas pelos homens em suas relações sociais, ou melhor, seriam quase tudo que pode ser apreendido/interpretados em uma sociedade, seus gestos, hábitos, comportamentos, expressões, práticas, etc. (BURKE, 2005).

Isto posto, em busca dos movimentos dos homens e das mulheres em tempos e espaços demarcados, intentamos compreender a trajetória social de uma prática cultural popular em sua construção e (re)invenção, uma proposta reflexiva que concebe as práticas

culturais populares como reveladoras de aspectos das vidas dos sujeitos que as praticam ao mesmo tempo em que os constituem e são constituídas por esses sujeitos.

Ao se propor as danças populares como objetos de estudos é preciso perceber a totalidade dessas manifestações, as suas articulações com as culturas populares e com outras práticas. Tendo em vista que são constituídas pela articulação de várias linguagens, logo, música, poesia e dança devem ser entendidas de forma entrecruzada (MONTEIRO, 2011). É preciso pensar, inclusive, sobre os seus contextos de criação e de fruição, pois que existem várias maneiras de experimentar as danças e essas podem revelar singulares formas de (re)criação da prática, dos sujeitos e do mundo.

Ao se pesquisar uma dança, principalmente uma dança popular, acreditamos que o pesquisador, além de mergulhar nas diversas linguagens que dizem a dança, ou que a dança se diz, acaba por dançar, em decorrência de que essas linguagens e seus problemas se estendem na produção do conhecimento: “se o homem se move, tal ação traz a potência de ser dança. Mas o corpo em movimento, para ser dança, especializa-se quando nele faz do movimento um fluxo, que lhe traz possibilidades de entender que quando pesquisamos dança, dançamos.” (ARRAIS, *op. cit.*, p. 70). Ademais, há determinadas danças que necessitam serem sentidas para serem interpretadas, isto é, o pesquisador precisará dançar ou sentir o dançar, esforço ou atividade que optamos por realizar a partir de metodologias da antropologia – trabalho de campo e descrição densa¹⁷ – e de nossas sensibilidades e subjetividades.

O desenvolvimento desta pesquisa e o resultado que apresentamos foram possíveis em decorrência do trato com documentos, do uso de metodologias qualitativas e do diálogo com diferentes teóricos. Acreditamos, apoiados em Michel de Certeau (1982), que a história, enquanto conhecimento, começa com o ato de produzir documentos, cabendo ao historiador, como selecionador, retirar determinados vestígios de seu lugar e atribuir-lhes o caráter de fonte histórica, elaborando, possíveis histórias.

Ao escolher construir uma dança popular como objeto de estudo o historiador enfrentará alguns desafios que podem limitar o seu trabalho. Dentre eles está a produção de fontes, tendo em vista que os produtores das danças populares são, prioritariamente, sujeitos que se expressam por meio da tradição oral. Além disso, esses sujeitos não costumam estarem presentes nas mídias e nos jornais, sendo difícil a busca por documentações escritas relativas à temática. Além dessa problemática, a dança é considerada, por seus estudiosos, uma arte

¹⁷ Ambas serão discutidas adiante.

efêmera, pois que os seus registros devem ser produzidos no momento de sua realização – fotografia, filmagem, entre outros (GREINER, 2012)¹⁸.

Ainda assim, contatamos as Bibliotecas Públicas do Cariri, todavia estas não possuem acervos dos jornais locais, nos direcionamos aos jornais do Crato e de Juazeiro do Norte, porém só possuem acervos online. Realizamos uma pesquisa nos acervos online de jornais e de blogs locais, como *Gazeta de Notícias*, *Miséria e Folha do Cariri*, *Blog do Crato*, *ICC Crato*, entre outros, nos quais encontramos poucas reportagens, mas que foram utilizadas. Selecionamos, também, os dois jornais de maior circulação em Fortaleza, pois foram citados durante entrevistas como responsáveis por cobertura de eventos: *O Povo*, fundado em 1928, e o *Diário do Nordeste*, fundado em 1981. Identificamos uma limitação com relação a essas fontes, devido ao fato de que as notícias, além de poucas, restringem-se à divulgação de eventos em que os grupos participaram.

Contudo, como considera Christine Greiner (*op. cit.*, p. 40), o que “insiste em permanecer em meio à fugacidade da natureza da dança é a sua ação sónica, o seu pensamento”. Assim, na falta de registros e em busca dos signos, dos significados e das maneiras de apropriação, produção e experimentação da prática cultural, ou seja, da reconstrução de processos históricos, consideramos mais pertinente e propomos como suporte para compreensão das danças populares, mais especificamente dos Cocos Caririenses realizados por mulheres, memórias que estão em movimento e representam essa dança popular. Desta forma, ao mesmo tempo em que há limites e problemáticas na busca pelas danças populares, há, também, outras possibilidades riquíssimas que podem revelar dimensões socioculturais desconhecidas, em razão das memórias trazem uma potência descortinadora de subjetividades e de sensibilidades.

A busca pelas memórias torna-se possível ao entendemos que se os documentos são tudo o que representa e manifesta a vida dos homens, quando não existem documentos escritos o historiador poderá utilizar o que demonstra/representa a presença humana para “produzir seu mel” (FEBVRE, 1949 *apud* LE GOFF, 1990, p. 540). Nesta empreitada, o

¹⁸ Os registros citados pela autora são produzidos por meios recentes ligados ao avanço tecnológico. Entretanto, existem outros registros mais antigos que podemos recorrer, como os realizados pelos folcloristas. Estes, sobretudo a partir da década de 1930, desenvolveram um intenso movimento em busca de salvaguardar as tradições populares, surgindo importantes apontamentos e descrições sobre diversas práticas consideradas folclóricas que podem ser apropriadas a fim de reconstruir os percursos das mesmas, suas formas, o modo como foram interpretadas, etc, dependendo do enfoque dado pelo pesquisador. Dialogaremos com estes escritos e suas possibilidades no primeiro capítulo desta dissertação.

historiador necessita de modos de fazer, ou seja, de métodos e de técnicas que mediam a sua relação com as fontes e estão ligados à subjetividade do pesquisador, ao seu “lugar social”¹⁹.

Neste sentido, a nossa abordagem se sustentará, principalmente, a partir do trato com fontes orais, com músicas, registros audiovisuais, entre outras, sendo as fontes orais, as entrevistas realizadas com os sujeitos pesquisados, as nossas principais fontes.

Entendemos, segundo Marieta Ferreira e Janaína Amado (2000), a História Oral como uma metodologia interdisciplinar que permite, com métodos e técnicas, interpretações qualitativas de processos históricos e sociais, centrada na subjetividade das experiências humanas, visões e versões dos atores sociais. Para Portelli (1997, p. 15) a História Oral:

[...] Embora diga respeito – assim como a sociologia e a antropologia – a padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, visa aprofundá-los em essência, por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória individuais e ainda por meio do impacto que elas tiveram na vida de cada uma.

Por intermédio dessa metodologia, com a realização de entrevistas, produz-se uma fonte. As fontes orais, conseqüentemente, são fontes construídas, resultam de um trabalho entre pesquisador e depoente. O narrador não é mais o que viveu o acontecimento, porque este sofre interferência do seu presente e de suas vivências. Portanto, podemos afirmar que se constituem como fontes relacionais, baseiam-se na comunicação e na troca marcadas por diálogos entre passado e presente, público e privado, oralidade e escrita, pesquisador e depoente (PORTELLI, 2013).

A utilização desta metodologia e das fontes orais possibilita compreender, através das experiências vividas e reveladas nas memórias, como os indivíduos constroem e recordam as suas vivências, atribuem signos e significados, dando-nos outro olhar sobre a realidade estudada. A aplicação desta metodologia ocorre, concomitantemente, a realização do trabalho de campo, desenvolvido a partir de observações participante e de descrições etnográficas, estas não se resumem a narrar o visto, mas a, além de descrever densamente²⁰, analisar os fatos observados. Em vista disto, realizamos diversas viagens para a região do Cariri cearense, inicialmente em busca de conhecer a localidade e os sujeitos da pesquisa, estabelecendo primeiros contatos, posteriormente realizando entrevistas com os sujeitos selecionados, de acordo com sua importância para a nossa pesquisa, e buscando acompanhá-los e compreender

¹⁹ O lugar social corresponde ao lugar de onde fala o historiador, o seu lugar praticado que possui influência sobre a sua produção (CERTEAU, *op. cit.*).

²⁰ Metodologia desenvolvida por Geertz (*op. cit.*) que se baseia na descrição detalhada da realidade investigada, buscando as possibilidades interpretativas, desenvolvendo análises sobre o objeto e seus significados.

como estes vivem, criam suas práticas e significam o seu viver e o mundo. Assim, a etnografia permite a produção de uma leitura sobre como os sujeitos significam o mundo e a si, produzem as suas existências e relações (GEERTZ, *op. cit.*).

Ambas as metodologias relacionam-se com a produção de sentidos que está associada a práticas sociais, também, geradoras de sentido, logo, o sentido se produz coletivamente a partir das interações sociais e dos contextos experimentados pelos sujeitos que criam conceitos/noções para compreender e vivenciar os fenômenos a sua volta.

A realização das entrevistas que utilizamos como fontes iniciaram-se mediante o contato com a Secretaria de Cultura do Crato que nos indicou o funcionário e artista local João do Crato para ser o nosso guia, também, estabelecemos contato com Ridalvo Felix de Araujo, pesquisador que estudou os Cocos do Crato, ele nos indicou Verônica Isidorio, estudante da URCA, para nos auxiliar no encontro com as Mestras. A partir de João do Crato e de Verônica contatamos as Mestras de Coco da localidade. As entrevistas foram produzidas em três momentos: o primeiro momento foi marcado por entrevistas com as Mestras de Coco, o segundo momento pela realização de grupos focais e entrevistas individuais com a participação das Mestras, de dançadeiras e de tocadores, e o terceiro momento pela realização de entrevistas com sujeitos que as mulheres estabeleceram relações.

Assim, temos quatro tipos de depoentes, são eles: As Mestras, as dançadeiras, os tocadores e os sujeitos externos (representantes de instituições, ou indivíduos que criaram importantes relações com os grupos pesquisados).

Entrevistamos as Mestras: Edite Dias (*A gente do Coco da Batateira*)²¹, Maria de Lourdes ou Valquíria (*A gente do Coco da Batateira*), Naninha (*Coco da SCAN*), Marinêz Pereira (*Coco Frei Damião*), Maria Nogueira ou Maria da Santa (*Amigas do Saber*). As dançadeiras foram entrevistadas tendo como critério principal seu tempo no grupo e o contato com a prática cultural, as entrevistadas foram: Terezinha Bernadino de Lima, Maria do Socorro da Silva Frutuoso, Sebastiana Romão de Souza, Zeneuda Inácio da Silva, Maria Neide, Raimunda Queiroz Vitorino (pertencem ao grupo *A gente do Coco da Batateira*), Maria do Socorro Nogueira Moraes, “Dona” Toinha, Cícera Nogueira Rodrigues, Antônia Maria (pertencem ao grupo *Amigas do Saber*), Maria Alves de Jesus Pereira, Maria das Dores, Maria de Jesus Sabina Felix, Francisca Maria Matias, Maria Alta da Silva, Sinara Francisca Matias Batista (pertencem ao grupo *Frei Damião*), Santana Augustinho Pereira (pertence ao grupo *Coco da SCAN*).

²¹ Em parêntesis indicamos o grupo ao qual cada Mestra faz parte.

Dos tocadores entrevistados temos Expedito José da Silva e Francisco José de Lima, os únicos tocadores fixos, são esposos de dançadeiras, e ambos integram o grupo *Amigas do Saber*, os outros grupos contratam tocadores de acordo com as apresentações, com exceção do grupo *Coco Frei Damião* no qual a Mestra Marinêz é responsável por tocar o único instrumento do grupo. Por fim, os sujeitos externos entrevistados foram: João do Crato, artista, diretor da SCAN e membro da Secretaria de Cultura do Crato; Ercília Correia Melo, diretora da SCAN; Dane de Jade, Secretária de Cultura do Crato. A escolha destes deu-se pelos seus papéis sociais e por possuírem relações relevantes com os sujeitos desta pesquisa.

Muitos estudos que trazem como objetos práticas e produções artísticas recorrem à metodologia da História Oral, porém a produção sobre História Oral no Brasil possui uma nascente discussão sobre esse uso e as suas possibilidades, como sugere Ricardo Santhiago (2013), em estudos que envolvem a busca pelos processos de criação e por ideias e conceitos artísticos, acrescentaríamos, ainda, pelas poéticas populares. As fontes orais, então, constituem-se como uma potente fonte para a compreensão dos Cocos no Cariri por revelar aspectos nem sempre percebidos em outras fontes, espaços sociais marginalizados, através das memórias (JUCÁ, 2003).

A abordagem sobre as danças populares pode ir além da busca pelas memórias associadas à oralidade, expressa na realização de entrevistas. Outros documentos encontrados durante o trabalho de campo tornaram-se fontes e permitiram compreender a prática cultural, como as músicas e os audiovisuais.

As músicas podem ser manuseadas pela realização da escuta sensível, pois: “ouvir-escutar é atitude essencial para a compreensão básica de uma canção. É com a escuta que nos aproximamos tanto dos aspectos sensíveis e subjetivos da produção musical como criamos maiores possibilidades de análise e compreensão da obra” (MORAIS, 2008, p. 30). O pesquisador pode realizar a contextualização da canção, do contexto histórico do compositor e dos elementos da canção em busca de compreender a sua estrutura, a sua criação e a relação com as experiências dos sujeitos (NAPOLITANO, 2008).

Foram localizados e adquiridos 5 CD's, quatro produzidos pelo Núcleo de Estudos em Literatura Popular –BEHETÇOHO²² e um pelo Projeto Mestres Navegantes, realização do Ministério da Cultura e do Governo Federal, com patrocínio da Natura²³. Criamos categorias temáticas das músicas em busca de compreender sobre o que cantam as

²² São os CD's: *Grupo Cultural Amigas do Saber* (14 faixas), *Barra do Dia* grupo A gente do Coco (11 faixas), *Flor do Liro* grupo Amigas do Saber (15 faixas) e *Lagoano Mar – os Cocos de Dona Naninha* (16 faixas).

²³ É o CD *Coco* (27 faixas), coletânea de músicas dos grupos locais.

mulheres e como essa poética se relaciona com as suas vidas e concepções de mundo. Temos quatro categorias: mundo rural, religiosidade, amor e dança/canto.

Por fim, os audiovisuais disponíveis em sites, como o *Youtube*, nos acervos das brincantes, ou em instituições, foram utilizados como fontes. Localizamos 11 audiovisuais - 4 do grupo *A gente do Coco*, 4 do grupo *Frei Damião*, 1 do grupo *Amigas do Saber* e 2 mistos – abordam mais de um grupo. Os vídeos auxiliam no entendimento da dinâmica e das especificidades do cantar e do dançar Coco, além da compreensão das relações que os grupos estabelecem. Problematizaremos as “fontes audiovisuais e musicais em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (*Ibidem*, p. 236), ou seja, percebendo e articulando as suas linguagens formais e estéticas com as representações das realidades nelas expressas.

É importante compreendermos que a memória possui sua historicidade, não é natural, imutável do aparelho cognitivo. O ato de recordar refere-se ao íntimo do sujeito, essas recordações constituem uma memória pessoal, mas esse processo [a rememoração] se dá em contato com o outro, por conseguinte, a memória é coletiva. Portanto, a memória é subjetiva, construída por linguagem, ensino, observações, ideias coletivas e experiências partilhadas (HALBWACHS, 2006). Quando trabalhamos a memória como fonte não podemos ignorar a subjetividade e o seu caráter social (FENTRESS; WICKHAM, 1992), é preciso compreendê-la como seleção que “recupera ou determina o que, do vivido, foi, é, e tem chances de permanecer funcional”, como sugere Paul Zumthor (1997, p. 15).

Quando recordamos elaboramos representações de si, dos outros, do mundo, nos constituímos a partir do que lembramos e do que esquecemos. Recordamos conhecimento e sensações em um processo no qual a memória penetra em todos os aspectos da nossa vida mental, dos conscientes aos inconscientes. Estas memórias são construídas por meio das linguagens, dos lugares, das experiências partilhadas, selecionando o que deve, ou não, ser lembrado e gerando elementos de identificações, ou seja, a partir de um esforço e de um trabalho de rememoração que envolve as conjunturas socioculturais de produção. Nas Palavras de Ecléa Bosi (1994, p. 55): “na maior parte das vezes lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado”, permitindo, portanto, uma compreensão do tempo presente.

No dançar/cantar identificamos um processo de comunhão em que a prática é produzida por evocações de memórias e, ao mesmo tempo, o dançar/cantar produz memórias, ou pensamentos que emergem da própria prática (VILELA, 2010; ROCHA, 2012). Essas memórias *dançantes* não dizem apenas sobre a prática cultural, mas sobre seus produtores,

suas experiências e seus sentimentos pessoais e compartilhados, estão em movimentos e em fluxos, da mesma forma que o dançar.

Após esta apresentação da pesquisa e as reflexões que a sucederam, convidamos você, caro(a) leitor(a), para entrar nesta roda e soltar o seu corpo, deixando-se afetar pelas múltiplas poéticas, pelos diversos ritmos, pela polifonia de subjetividades e pelo dançar de mulheres, meninas, senhoras, Mestras da vida e da arte dos Cocos.

Escuta o balanço do ganzá, o chamado para dançar já foi dado, as saias rodadas trazem cores para as nossas vistas, flores aparecem nas roupas, nos cabelos das mulheres, os pés estão postos nos lugares, as vozes das Mestras ecoam poesias que os ventos levam e que parecem entrar em nossos corpos. É impossível ficar parado(a)! É hora de “quebrar o Coco”²⁴, por isso:

Olha o Coco, morena, florando
Olha o Coco, morena, florar

Esse Coco é da minha inteligência
É por isso que eu quero cantar

É um dia consagrado a estrela
Outro dia consagrado ao mar

Pisa, negrada, deixa a poeira subir
Vimos brincar o Coco, viemos se divertir²⁵

²⁴ Expressão utilizada pelos brincantes como um chamado para iniciar a dança.

²⁵ AMIGAS DO SABER. Faixa 3 – Flor do Liro. In: AMIGAS DO SABER. *CD Grupo Cultural Amigas do Saber*. Crato: BEHETÇOHO, 2012. 1 CD.

2 OS COCOS NO CARIRI CEARENSE: PANORAMAS DE “UM OUTRO TEMPO” E A INSERÇÃO DAS MULHERES NO DANÇAR

Este capítulo tem como objetivo investigar a trajetória dos grupos de Cocos da região do Cariri cearense, entendendo como se deu a inserção das mulheres na dança. Nesse sentido, fazem-se necessárias discussões sobre a dança do Coco, a região do Cariri, a introdução da dança na localidade estudada e a entrada das mulheres na prática cultural.

O capítulo possui três momentos. O primeiro momento é marcado por um esforço de realizar um diálogo com os registros e com uma bibliografia sobre os Cocos, passando por apontamentos de folcloristas e de cientistas sociais, buscamos caracterizar a prática cultural e proporcionar ao leitor um panorama de suas possibilidades no Brasil.

O segundo momento refere-se à tentativa de mapear a trajetória dos grupos de Coco estudados, através da representação de um “outro tempo” no qual a dança era realizada, assim, passaremos pelas narrativas de origem da prática na região do Cariri que remetem a uma produção associada ao trabalho e à vida cotidiana de sujeitos.

Por fim, o último tópico aborda a entrada das mulheres na dança. Neste apresentaremos as Mestras de Coco e as dançadeiras da região, compreenderemos como se envolveram com a dança e tornaram-se as “guardiãs da tradição” no local estudado, levando-se em consideração os conflitos e as resistências envolvidas neste processo.

As reflexões realizadas se sustentam pelas fontes utilizadas, entrevistas com dançadeiras e cantadeiras de Coco, jornais e blogs. Destarte, vamos (re)construindo fragmentos da história dos Cocos no Cariri que, neste capítulo, caracterizam-se pela existência de um “outro tempo”, no qual a prática era realizada por diferentes sujeitos, possuindo significados diversos, e pela inserção das mulheres no dançar.

2.1 OS COCOS: HISTÓRIA E DANÇA

Os Cocos podem ser encontrados no litoral e no sertão nordestino²⁶. Percorrendo os registros e os estudos que os abordam como tema, podemos classificá-los em dois tipos, os dos folcloristas e os dos cientistas sociais. Ambos apontam que a manifestação cultural possui características afro-indígenas, mas, em alguns folcloristas, elementos das danças populares portuguesas também são identificados. É importante colocarmos que a maioria faz referência aos Estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Alagoas. Tentaremos, então, percorrer as observações e reflexões realizadas sobre os Cocos.

A intenção não é de traçar comparações entre os registros dos folcloristas e as investigações dos cientistas sociais, em decorrência da distância temporal e das diferenças contextuais envolvidas, em vista disto, tentaremos compreender como a dança foi registrada, quais as suas características definidoras e o que as pesquisas recentes visam investigar, ressaltando contribuições para que possamos propor um entendimento possível dos Cocos femininos caririenses e elaborar, historicamente, uma trajetória da prática cultural e de seus registros e estudos.

Começamos pelos folcloristas, levando em consideração que trataremos de registros iniciados na década de 1930 e intensificados a partir da década seguinte com o movimento folclórico brasileiro organizado por intelectuais que visavam, como em um projeto missionário, o reconhecimento do folclore enquanto saber científico, a promoção do mesmo e a preservação das tradições populares. O que culminou na Comissão Nacional de Folclore – CNFL, em 1947, e suas comissões estaduais que promoveram a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – CDFB, em 1958. (VILHENA, 1997).

Inserido neste cenário, Mário de Andrade pode ser considerado um dos primeiros, se não o primeiro, a registrar os Cocos nordestinos. O folclorista realizou diversas viagens pelo Nordeste, coletando vasta documentação sobre diferentes poéticas populares, tendo se “encantado” pelos Cocos, principalmente pela figura de um cantador potiguar chamado Chico Antônio, a quem dedicou crônicas e outros escritos (2002a; 2002b). As obras de Andrade não fazem referências à prática no Ceará, mas trazem contribuições interessantes para pensarmos a dança. As viagens realizadas por Andrade ocorreram entre 1928 e 1929, sendo, em 1938, refeita por uma equipe de pesquisadores na *Missão de Pesquisas Folclóricas*, sob sua orientação.

²⁶ Pode-se encontrar os Cocos em Estados como Paraíba, Rio Grande do Norte, Bahia, Pernambuco, Alagoas, Maranhão, Sergipe, Piauí e Ceará.

A documentação coletada e os seus escritos – elaborados, possivelmente, entre 1934 e 1935 – seriam publicados em uma obra de nome *Na pancada do ganzá*, todavia esta não foi concluída em decorrência do falecimento do autor. Porém, em 2002 foi lançado o livro *Cocos*, organizado por Oneyda Alvarenga, que reuniu este material. Mesmo considerando sua obra como “de amor, não de ciência”, Andrade preocupa-se em referenciar seus documentos, mostrando um zelo com o material coletado, além de propor análises e reflexões pertinentes e que direcionaram/direcionam os trabalhos que tratam da mesma temática, realizados posteriormente.

Encontramos em seus registros que nos Cocos, da mesma forma que nas poéticas populares em geral, existe uma íntima ligação entre música, poesia e dança, por isto, o autor afirma que os Cocos são cantos dançados, sendo essa compreensão apropriada por vários pesquisadores (ARAUJO, 2013; MARTINS *et al.*, 2013). A música, segundo o folclorista, é construída, recorrentemente, no binário 2/4²⁷, isso faz com que exista uma problemática na categorização do que é ou deixa de ser a prática cultural, pois essa marcação está presente em diversas poéticas populares, portando “[...] coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta” (2002a, p. 346). Andrade distinguiu, também, duas categorias da prática, a cantada e a dançada²⁸. Sobre a construção das músicas, afirma que se constituem de solos e de refrão coral²⁹ e não possuem textos/versos obrigatórios ou determinados, o que revela grande riqueza de formas poéticas.

Creio que se pode fixar dentro de certos elementos a forma característica do coco. Se popularmente ela é um conceito vago, que designa muita coisa e até porventura uma toada, ou moda solista, a forma freqüentíssima e mais original do coco é o dueto de solo e coro, isto é uma peça musical de caráter antifônico (*Ibidem*, p. 364).

Assim, há entre solista e coro um diálogo, inclusive, o folclorista afirma que este elemento – o diálogo existente e obrigatório entre solista e coro – é o que caracteriza os Cocos, diferenciando-os das outras poéticas populares. Então, o autor busca o que é específico

²⁷ Representa a divisão de tempo de cada compasso, seria um tempo forte e outro fraco, coincidindo a sílaba tônica da palavra com o tempo forte.

²⁸ Entretanto, ele não se dedica a estabelecer modalidades dessas categorias (ANDRADE, 2002a).

²⁹ A música dos Cocos se constitui, em sua maioria, principalmente nos dançados, de versos cantados por um solista – o tirador, mestre, puxador dos Cocos, aquele quem conduz a brincadeira e o canto – e os versos cantados pelo coral, normalmente esses versos podem ser estrofes de dois, três ou quatro versos, ou podem ser apenas de um verso, sempre intercalando o canto do solista, ou completando o mesmo ao seu final.

dos Cocos para poder demarcá-los e mapear os papéis na manifestação, o papel de solista³⁰ e o papel de coro³¹.

Sobre os Cocos dançados, descreve:

a cabrocha dá um salto pro meio da roda, gira e cai numas letras duma leveza espantosa, saúda os “coqueiros” e tocadores, faz mais outras letras, dá umbigada num parceiro e sai da roda. É a vez deste. O coco esquento e fico por ali vendo o pessoal, encompridado pelo fundo do braseiro, saracotear num espetáculo assombrado. O “zambê” instrumento, que qualifica a dança, é pesadíssimo, tronco em que o tocador amonta pra bater couro esticado (*Ibidem*, p. 374).

Pela fala podemos supor a participação não só de homens na brincadeira, mas de mulheres, e a sua disposição em roda na qual um solista, ou pares, direcionam-se ao centro e realizam passos, há, ainda, a referência à umbigada³², como um chamado/convite/desafio para dançar.

O folclorista divide os Cocos – cantados e dançados – em modalidades como Coco zambê – corresponde ao dançado –, Coco de praia – aproxima-se do batuque e do samba, com o uso de viola e de ganzá – e Coco de usina – seriam os cantos de trabalho desenvolvidos nos engenhos. O zambê é colocado como instrumento característico do Coco dançado. Entretanto, essa categorização não pode ser tida como universal, no decorrer do capítulo veremos que existem várias modalidades da dança e, estudos mais recentes, mostram que esta modalidade aparece como correspondente ao uso do instrumento zambê, tendo como critério categorizador o instrumento, não a dança, sendo encontrada, por exemplo, no Rio Grande do Norte (LINS, 2009).

Quanto à origem dos Cocos, Mário de Andrade (2002a) acredita que possuem ascendências afro-indígenas e portuguesas. Os traços portugueses são apontados com relação às rodas coreográficas para adultos da região da Beira³³, sendo a influência portuguesa identificada pela coreografia em roda e por cantos de quadras³⁴ em que versos portugueses

³⁰ Formado pelo Mestre do Coco, aquele que conduz a brincadeira e o canto.

³¹ Formado por uma coletividade que acompanha a brincadeira, dançando, cantando e produzindo sons com suas batidas de palmas e com as suas pisadas.

³² A umbigada é um passo de danças de origem africana em que os dançadores encostam seus umbigos, ou simulam esta cena, em sinal de desafio.

³³ Até o século XIX a região da Beira era uma das seis comarcas/províncias em que se dividia Portugal, correspondendo aos distritos de Castelo Branco, Viseu, Guarda, Coimbra e Aveiro, mais tarde incorporou áreas litorâneas entre o Douro e o Mondego. Após diversas divisões administrativas, em 1936, com a divisão do país em treze regiões naturais, o antigo território que correspondia a Beira foi dividido em Beira Litoral, Beira Baixa, Beira Alta e Beira Transmontana, mas as províncias foram extintas em 1976, sendo a região chamada de Beiras. Cf. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/>> Acessos em: 12 dez. 2014.

³⁴ As quadras são estrofes compostas de quatro versos. No Coco o poeta pode compor seu solo e o refrão coral em dois versos, ou mesmo em um verso, não há uma métrica própria, da mesma forma pode elaborar a rima de

aparecem tendo sofrido pequenas alterações, além do uso de neumas silábico-musicais³⁵. O autor, também, identifica elementos ameríndios como o uso de refrão curtos e outras semelhanças de formas poéticas, assim como elementos das culturas africanas como a umbigada e os instrumentos de percussão.

Nos escritos de Oneyda Alvarenga³⁶ (1982 [1950]³⁷) há a compressão dos Cocos dentro da categoria *das danças tipo batuque ou samba*³⁸, danças que acabaram se ampliando para “gêneros”, sendo o Batuque uma das danças mais antigas que se tem registro (século XVIII), considerado proveniente de Angola ou do Congo, caracterizada pela disposição em roda na qual ao centro ficam um ou mais pares, consiste em sapateado, palmas, estalar de dedos e a umbigada³⁹. Alvarenga considera que a palavra samba substitui a palavra batuque e é derivada da palavra *semba*, que seria a designação africana da umbigada⁴⁰. Essa classificação é empregada para danças que possuem coreografia semelhante, ou possuem o intenso uso de instrumentos de percussão.

Para a autora “o Coco é peculiar ao Nordeste e ao Norte do Brasil, onde é especialmente frequente na zona litorânea. O seu nome, idêntico ao do fruto das palmeiras, abundantíssima no litoral norte brasileiro, faz crer na possível formação nacional da dança” (*Ibidem*, p. 165), porém não há citação de referências ou fontes que justifiquem a hipótese. Ainda, data que os registros mais antigos da dança sejam do século XVIII e apontam o uso do instrumento cítara⁴¹, supondo que, pela pouca utilização do instrumento, a dança era realizada em salões.

A folclorista acrescenta que: “talvez se possa dizer que coreograficamente os Cocos revelam duas fontes étnicas. De fato, se a umbigada é decididamente africana, a roda em movimento constante, se bem que encontrável também entre os ameríndios, parece

forma livre, por isso Mário de Andrade (2002a; 2002b) reconhece a existência de uma grande riqueza poética nos Cocos.

³⁵ Andrade exemplifica como neumas silábico-musicais o emprego de expressões como “tum-tum, ôiaiai, chô, olêlê, lêlêlêlê, lalalalá, ôh, lililiô” que seriam, no caso dos Cocos, de origem portuguesa, mas outras manifestações recorrem a neumas de origem africanas (2002a).

³⁶ Seus estudos possuem perceptível influência de Mário de Andrade, devido à relação de parceria desenvolvida com o mesmo.

³⁷ Os anos que estão em colchetes são os anos referentes à primeira publicação da obra citada e os fora dos colchetes são referentes à edição utilizada nesta pesquisa.

³⁸ Em sua obra sobre música folclórica a autora divide as poéticas populares em danças e músicas, as danças são colocadas em categorias: dramáticas (reisados, bumba-meu-boi, ranchos, etc.), do tipo batuque ou samba (coco, dança-do-tambor, jongo, etc.), do tipo lundu e afins (lundu, baiano ou baião, chula, etc.), do tipo de roda (cana-verde, etc.), em fileiras opostas (cateretê, recortado e mana-chica). (ALVARENGA, *op. cit.*) Entretanto, não afirma suas referências para a criação de tal divisão.

³⁹ Tal descrição assemelha-se bastante a realizada por Mário de Andrade (2002a).

⁴⁰ Essa compreensão é comum em outros folcloristas, como Edison Carneiro (1982), porém é criticada pelos cientistas sociais (AMORIM, 2008).

⁴¹ Instrumento de corda utilizado em danças folclóricas europeias.

característica portuguesa” (*Ibidem*, p. 166), afirmação que parece embasar-se nas observações realizadas por Mário de Andrade (2002a). Por fim, a folclorista sugere a existência da divisão dos Cocos em dançados e canções, os dançados se subdividiriam em Cocos de praia, Cocos de sertão e Cocos de roda – dependendo da coreografia – e as canções em Cocos de oitava, décima, martelo, entre outros, dependendo do processo poético da criação. Identificamos, portanto, que há uma ampliação nas modalidades do canto e da dança com relação às produzidas por Andrade (2002a).

Já José Aloísio Brandão Vilela (1980 [1951]), que dedicou seu olhar aos Cocos de Alagoas, propõe uma hipótese que identifica uma origem específica para a prática, esta remete ao Quilombo dos Palmares e aos cantos de trabalho, segundo o folclorista alagoano:

[...] os negros sentavam-se no chão, colocavam o duro coco seco sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse [...]
E em meio a estas barulhentas reuniões, alguns começavam a cantar, outros levantavam-se e davam início a um forte sapateado e os demais uniformizavam a pancada das pedras para acompanhar aquele estranho ritmo que surgia.
E os negros renovavam sempre a brincadeira e a coisa virou costume, pois a quebra de coco terminava sempre em cantiga e em dança (*Ibidem*, p. 17).

Contudo, mesmo com a aceitação desta versão, principalmente por folcloristas⁴², ela é criticada, em razão de que o autor não aponta fontes e referências que possam sustentar esta suposição, além de que, como consideram Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala (*op. cit.*), o Quilombo do Palmares estava localizado em uma região que pertencia à Capitania de Pernambuco, tendo em vista que não existia o Estado de Alagoas e as abordagens desse tipo estão “calcada[s] em especulações que mais parecem preocupadas em encontrar uma origem dentro da região (no caso, Alagoas), o que demonstra um viés regionalista, em alguns casos com matizes ufanistas que muito guardam de provinciano e ideológico” (*Ibidem*, p. 28).

Percebe-se que, diferente de Mário de Andrade (2002a) que deu maior ênfase à compreensão das estruturas e das formas de construções poéticas dos Cocos, Aloísio Vilela (*op. cit.*) destina maior esforço na busca/construção de um mito de origem que será recorrente na fala de diversos coquistas, com pequenas modificações – como o local de surgimento. Cantadores e dançadores de Coco, inclusive no Ceará, narram que a dança surgiu no Brasil, ou mesmo em suas localidades, do trabalho de quebradores e catadores de Coco da região (PIMENTEL, 1978; AMORIM, *op. cit.*; FARIAS, 2012).

⁴² Cf. PIMENTEL, 1978; ARAÚJO, 2004.

Nesse sentido, parece existir uma memória coletiva sobre as origens dos Cocos que foi sendo/é revelada em narrativas cujos elementos engendram aspectos que remetem a um mito de origem que, compreendido na perspectiva de Lévi-Strauss (1978), constrói-se a partir da necessidade de um povo contar a sua história através de um pensamento mítico que: “[...] vai reunindo as experiências, as narrativas, os relatos, até compor um mito geral. Com esses materiais heterogêneos produz a explicação sobre a origem e a forma das coisas, suas funções e suas finalidades” (CHAUÍ, 1995, p.161).

Compreendemos esta memória coletiva, em diálogo com Maurice Halbwachs (2006), como reconstrução do passado não somente individual, mesmo que lembrada pelo indivíduo, mas como coletiva, pois é tecida a partir das interações sociais e do presente, tendo como instrumento socializador a linguagem. Portanto, a memória individual coexiste e relaciona-se com a coletiva, afinal, nas palavras do sociólogo: “são os indivíduos que se lembram enquanto integrantes do grupo” (p. 69). Nesta perspectiva, mesmo com experiências singulares que produzem memórias individuais, existem narrativas relacionadas ao rememorar a origem dos Cocos que são compartilhadas por cantadores e dançadores de diferentes épocas/lugares, estas são transmitidas pela oralidade e pela cultura escrita – por intermédio das pesquisas e das publicações realizadas que abordam este mito.

Prosseguindo pelos registros sobre os Cocos, temos os de Luís da Câmara Cascudo (1979 [1954]) que, como propôs Andrade (2002a), compreende os Cocos enquanto cantos dançados – canto-dança – das praias e do sertão nordestino. O folclorista acredita que a influência africana é visível, pela umbigada e pelos instrumentos de percussão, mas também identifica a presença de elementos ameríndios, principalmente dos tupis da costa, como os movimentos em roda e a estrutura poética musical. Entretanto, os movimentos em roda foram atribuídos por Andrade (*Idem*) às influências portuguesas, há, portanto, discordâncias quanto à “herança” dos movimentos em roda nos Cocos.

Cascudo (*op. cit.*) narra, sem fazer referências às fontes ou à bibliografia, que a dança era realizada em salões de Alagoas e da Paraíba, sendo, inclusive, chamada de samba, pagode, zambê e bambelô. Todavia, atribui a sua origem ao canto de trabalho criado a partir do quebrar do coco – e a expressão “quebrar coco” é utilizada até hoje como um chamado para cantar e dançar. O folclorista expõe em seu dicionário um dos registros mais antigos dos Cocos, relativo ao ano de 1829 e à existência em Recife de um “matutinho alegre, dançador, deslambido, descarado que não tivesse dúvida em quebrar o coco e riscar o baiano”⁴³ (*Ibidem*,

⁴³ O baiano citado pelo autor faz referência à música produzida pelo dedilhar da viola durante os intervalos das cantorias ou no início destas.

p. 238). Sobre a dança na Paraíba e no Rio Grande do Norte, afirma que “o comum é a roda de homens e mulheres com o solista no centro, cantando e fazendo passos figurados até que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou vênia⁴⁴ ou mesmo simples batida de pé” (*Ibidem*, p. 237), sendo os instrumentos mais comuns os de percussão, atesta nunca ter visto instrumento de corda acompanhando o Coco⁴⁵. Nota-se que a dança descrita pelo autor é bastante semelhante às descrições de Mário de Andrade (2002a) e de Altimar Pimentel (*op. cit.*).

Cascudo assinala, ainda, que existe grande variedade da prática, suas modalidades seriam construídas por critérios como: o local praticado, o processo poético e os instrumentos. O autor, da mesma forma que Andrade (2002a), buscou, na variedade dos Cocos, elencar o que promove a sua unidade, no caso deste a presença obrigatória do coro e a relação entre solo e coro, mas para aquele o elemento característico da prática está em que poeticamente, “[...] apenas, o refrão é fixo, constituindo o caracterizador do coco. As estrofes, quase sempre em quadras de sete sílabas, são tradicionais ou improvisadas” (CASCUDO, *op. cit.*, p. 237).

Alceu Maynard Araújo (2004 [1964]), em seu livro *Folclore Nacional II* – espécie de dicionário de práticas folclóricas –, compreende os Cocos dentro do grupo das *danças profanas*⁴⁶ junto, por exemplo, ao Lundu⁴⁷, ao Jongo⁴⁸ e ao Batuque. O autor acredita que os Cocos são as danças:

[...] dos pobres, dos desprovidos da fortuna, daqueles que possuem apenas as mãos para dar ritmo, para suprir a falta do instrumento musical. E este quando existe é membronofônico ou idiofônico⁴⁹. O canto é acompanhado pelo bater de palmas, porém palmas com as mãos encovadas para que a batida seja mais grave,

⁴⁴ Seria a execução de um passo que simula uma saudação.

⁴⁵ Estes, viola e violão, foram identificados nos Cocos pelo folclorista Pereira da Costa no Recife (CASCUDO, *op. cit.*).

⁴⁶ A concepção de danças folclóricas profanas foi uma das tentativas de classificação das danças populares que as divide em três tipos: profanas, religiosas e guerreiras (ARAÚJO, *op. cit.*).

⁴⁷ Dança de origem africana, que chegou a ser censurada pela Igreja católica em decorrência da sedução que faz parte de ser desenrolar. Há na prática a participação de homens e mulheres, que simulam um “ritual” de conquista, utilizam, principalmente, instrumentos de sopro e atabaques, produzindo um ritmo lento e cadenciado. Cf. CÔRTEZ, 2000.

⁴⁸ Dança difundida em regiões cafeeicultoras, principalmente no sudeste Brasileiro. Para alguns estudiosos é uma variação do samba. Ocorre com os dançadores em roda que executam passos em uma espécie de “competição”, possui influências africanas e utiliza instrumentos como o caxambu, candongueiro, puíta ou cuíca, entre outros. Cf. CÔRTEZ, *op. cit.*

⁴⁹ Resumidamente, a organologia, ciência que pesquisa os instrumentos musicais, classifica os mesmos em categorias relacionadas ao processo de produção do som: idiofones – o corpo do objeto produz o som, como o ganzá, triângulo, agogô, etc. –; membronofones – uma membrana produz o som, como o tambor, atabaque, cuíca, entre outros –; aerofones – uma corrente de ar é responsável pela produção do som, exemplo são os trombones e as flautas –; os cordofones – uma corda produz o som, como o violão, piano, viola, etc. –; eletrofones – som produzido por correntes elétricas, como nas guitarras elétricas (PIRES FILHO, 2009). O mais comum nos Cocos, pelo já citado, é a presença de instrumentos idiofones e membronofones – ganzá, caixão, atabaques e pandeiro.

assemelhando-se mesmo ao ruído do quebrar a casca de um côco (coco nucifera), tão abundante no E. de Alagoas, donde parece ser originária esta dança afro-ameríndia (*Ibidem*, p. 239).

Esta citação manifesta, mais uma vez, a crença da origem Alagoana, hipótese de Vilela (*op. cit.*), e a recorrência ao mito de origem de canto-dança que se liga ao trabalho, expressado em movimentos, como o bater das palmas que faz referência ao labor, e, finalmente, identifica-se um esforço em tentar caracterizar os sujeitos que produzem/experimentam essa prática cultural, os “pobres”.

Segundo Araújo (*op. cit.*), fora de Alagoas a dança pode assumir nomes de acordo com o instrumento utilizado – Coco de zambê, Coco de ganzá, Coco de mugonguê – e seu desenvolvimento ocorre da seguinte forma: “forma-se a roda de homens e mulheres, e ao centro vai o solista que põe o “argumento”, isto é, a melodia e texto. Logo sobressai o refrão cantado pelos demais da roda. Ainda no centro o solista executa requebros e sapateados [...] Retira-se, entra outro”(*Ibidem*, p. 239), como vimos, essa descrição traz aspectos similares com relação às outras já analisadas – a dança sendo desenvolvida em roda, com solista ao centro.

Em 1974, o folclorista Edison Carneiro (1982) acreditou que os Cocos eram uma síntese do baiano e do samba, formas que se desenvolveram a partir dos batuques africanos. Ao samba atribui a semelhança com a dança realizada em roda, com o solista ao centro e a umbigada, e ao baiano outorga a equivalência com a poética improvisada. Carneiro observa que esta síntese que constitui os Cocos se concretiza com a influência de danças sociais europeias, responsáveis pela aceleração do ritmo dos Cocos, e com a cantoria nordestina⁵⁰, por intermédio da introdução da embolada e de diferentes formas poéticas.

Sobre a hipótese de origem dos Cocos realizada pelo autor, semelhante a de Oneyda Alvarenga (*op. cit.*), temos a crítica realizada por Ninno Amorim (*op. cit.*) que, em diálogo com a filologia, pondera uma discordância com relação à etimologia da palavra “samba” e seu equivalente “*semba*” que significaria umbigada, como acreditam os folcloristas (ALVARENGA, *op. cit.*; CARNEIRO, *op. cit.*). Portanto, recorrendo ao Dicionário Musical Cravo Albim, chega à conclusão de que conforme “o critério adotado, ou seja, a primeira vez que a palavra apareceu grafada informa o tempo que ela existe. Samba já existia antes de

⁵⁰ A literatura sobre a cantoria remete a relações com o romanceiro da península ibérica, tendo chegado ao Brasil com os colonizadores. A manifestação consiste no jogo do desafio, na disputa poética entre cantadores que improvisam versos ao som de violas. Ela se evidencia ligada às musicalidades populares, ao cancionário, à literatura, à dança, e é no nordeste brasileiro, especificamente, que se manifesta mais intensamente. Cf. DAMASCENO, 2013.

aparecer Semba” (AMORIM, *op. cit.*, p. 59). Não entraremos na busca pela verdade ou não desta hipótese, interessa-nos mais refletir sobre as caracterizações da prática cultural e suas diversas poéticas.

Altimar de Alencar Pimentel (1978 [1968]) destina-se a investigar a prática cultural na localidade de Cabedelo, localizada na zona costeira da Paraíba. O trabalho de Pimentel constitui-se pela coleta diversos cantos e realização de uma exposição dos mesmos, propondo uma categorização da prática na localidade. Quanto à origem dos Cocos, Pimentel apropria-se da hipótese de Vilela (*op. cit.*), que considera sua origem Alagoana no Quilombo dos Palmares como canto de trabalho. Quanto à classificação proposta pelo autor a prática pode ser compreendida por critérios da música, pois, segundo ele, a dança não possui variação na localidade. Então, os Cocos são chamados de Cocos de roda e seriam divididos em repente ou de-dois-pés, podendo o primeiro ser de embolada, de quadras ou solto⁵¹.

Sobre a dança, Pimentel afirma que é:

[...] formada uma roda de dançarinos que gira da direita para a esquerda enquanto repete em coro a “resposta” de Coco “tirado” pelo solista. Ao mesmo tempo, os da roda, marcam com uma pisada forte de ambos os pés a sílaba tônica final do verso, e meneiam o corpo ora para a direita ora para a esquerda. No centro da roda dois ou mais coqueiros (ou coquistas) trocam umbigadas, podendo ou não formar casais. É comum ficar apenas um casal no centro da roda até que um dos parceiros canse e retorne à sua primitiva posição [...] enquanto o que ficou sozinho, com uma umbigada convida outro participante a substituir o que se retirou e acompanha-lo em seus movimentos. O “tirador” ou solista empunha o ganzá postando-se junto aos demais componentes do instrumental (tocadores). Não participa da dança, como dançarino, enquanto canta. O acompanhamento musical é constituído por dois zabumbas e dois ganzás (*Ibidem*, p. 13-14).

O autor acentua o caráter comunitário, ou coletivo, da dança que foi observado, similarmente, em estudos anteriores e posteriores (ANDRADE, 2002a; AYALA *et al.*, 2000; AMORIM, *op. cit.*; FARIAS, *op. cit.*). A sua descrição é correspondente as já vistas, porém traz à cena o Mestre e os tocadores, aquele teria o papel de cantar e balançar o ganzá, enquanto os tocadores se ocupavam dos demais instrumentos, ambos não participariam da dança, estariam posicionados fora da roda, disposição bastante comum no Estado do Ceará, relembrando descrições da dança nas localidades costeiras de Majorlândia e de Iguape (BARROSO, 1982; AMORIM, *op. cit.*). Além disso, Pimentel narra que a dança é produzida

⁵¹ Os Cocos de repente são marcados pela possibilidade de improvisação, enquanto os de-dois-pés trazem versos fixos, tanto na parte do coro, como do solista. Os Cocos repentistas podem ser divididos em três categorias: os de embolada – marcados pela presença do canto lento/acelerado e improvisado –; os de quadras – são marcados por solos e coros formados por quadras que possuem versos fixos e improvisados –; os soltos – caracterizados Cocos com versos intercalados pelo estribilho (tema que o coro repete), formado por um único verso, em torno do qual o solista o desenvolve (PIMENTEL, *op. cit.*).

por pares, ou “casais”, de dançarinos no centro da roda, diferenciando-se das descrições anteriores. Essa diferença é vista por Edison Carneiro como um processo de evolução da dança, “Mais tarde, em vez de uma única pessoa, ao centro ficava um par (coco de parêlha trocada ou de visita, de Alagoas) e, finalmente, alguns pares.” (*op. cit.*, p. 72), considerando que mais recentemente há pares “enlaçados” e a dança se tornou mais “social”.

Maria Ignez Novais Ayala e Mario Ayala organizaram em 2000 uma publicação de um estudo acadêmico e interdisciplinar sobre os Cocos da Paraíba, distanciando-se das obras que até então haviam abordado a dança, por serem produções de folcloristas e constituírem-se como registros da prática cultural. Os autores criticam a abordagem dos folcloristas que defendem a origem alagoana e a influência africana dos Cocos, mas não examinam e caracterizam as mesmas.

Compreendemos a importância dos trabalhos dos folcloristas, pois que foram os primeiros a atribuírem atenção a essas manifestações culturais, fazendo importantes anotações sobre as quais precisamos nos debruçar, criticando-as e compreendendo seus contextos de produção, mas reconhecendo suas contribuições. Neste sentido, concordamos com a afirmação de que:

[...] todos eles são unânimes em afirmar que o coco possui origem alagoana, tendo daí se difundido por toda a região, sofrendo aqui e ali determinadas modificações [...] suas teses parecem pouco convincentes, dada a ausência de rigor na explicitação das fontes, sejam elas escritas ou orais, resultantes de investigação bibliográfica ou de observação participante. (AYALA; AYALA, *op. cit.*, p. 28).

Os estudos dos cientistas sociais diferenciam-se das obras dos folcloristas, visto que estes, mesmo reunindo às vezes vasta documentação, fazem uma abordagem da manifestação e da cultura popular como ingênuas, puras, ameaçadas pelo processo de industrialização, então, precisam ser registradas e preservadas, buscando uma possível “salvação” das mesmas. Normalmente, não problematizam as questões sociais, históricas, antropológicas envolvidas e não compreendem os processos de resignificação e de transformação pelos quais as culturas populares se (re)inventam em diálogos com as outras culturas, seja de massa, ou erudita, por exemplo, além de, comumente, não possuírem preocupação em refletir e expor seus percursos metodológicos de pesquisa.

Quanto à origem da manifestação na Paraíba, Maria Ayala e Marcos Ayala (*op. cit.*) coletaram depoimentos que remetem a tempos longínquos, tempos da escravidão “onde se alternam dor, sofrimento com castigos e trabalho forçado, e a alegria das danças” (*Ibidem*, p. 32). Nessa obra há exposição de dois depoimentos que associam esta dança aos escravos,

um considera o Estado da Bahia o local de “nascimento” da prática, por ser o “lugar de mais escravo” e outro que não a liga a um lugar determinado, mas a um momento de acontecimento, caracterizado pelo “brincar e desabar em lamentos dos escravos”.

Os estudiosos não assumem nenhum dos discursos, entretanto se esforçam para elencar as características que ligam os Cocos às culturas negras, considerando que:

[...] são fortes as marcas da cultura negra nos cocos, especialmente nos dançados: os instrumentos utilizados, todos de percussão (ganzá, zabumba ou bumbo, zambê, caixa ou tarol), o ritmo, a dança com umbigada ou simulação de umbigada e o canto com estrofes seguidas de refrão cantado pelos solistas e dançadores. Esses elementos aparecem também no batuque, no samba-lenço paulista, no jongo, no samba de partido alto, no samba de roda da Bahia. (*Ibidem*, p. 233).

Sobre a categorização da prática, consideram a diversidade da mesma, concebendo a existência dos Cocos nas formas de “canto acompanhado apenas por palmas e batidas de pés; canto com acompanhamento de pandeiro ou ganzá; só texto escrito, quando integra a literatura de folhetos; dança acompanhada de versos cantados ao som de [...] instrumentos de percussão; cantos religiosos”. (*Ibidem*, p. 13). Revela-se, assim, uma categoria que não fora citada pelos outros estudiosos que é a do Coco em folhetos de literatura. Todavia, os autores dedicam maior atenção aos Cocos dançados e cantados, anunciando que existem diferenças entre esses; no primeiro “há o predomínio do coletivo: para que haja a dança é preciso gente para (a)tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposto a entrar na roda” (*Ibidem*, p. 22), o segundo é realizado “em desafio, os emboladores improvisam seus versos, cada qual utilizando um instrumento de percussão (pandeiro e, hoje mais raramente, ganzá) para marcar o ritmo, que faz fluir a poesia” (*Ibidem*, p. 22), sendo marcado por “ridicularizações” com o propósito de provocar o riso na plateia. Neste entendimento, o que diferencia os Cocos dançados dos Cocos cantados é a presença do coletivo naquele e a necessidade de existência do desafio neste.

Por fim, há uma busca, semelhante a de Alceu Araújo (*op. cit.*), para compreender o perfil dos dançadores de Coco na Paraíba, chegando a conclusão de que:

Pode-se afirmar que a brincadeira do coco é dança de minorias discriminadas, por diversas condições: pela etnia (negros, índios e seus descendentes), pela situação econômica (pobreza, às vezes extrema), pela escolaridade (iletrados ou semi-alfabetizados), pelas profissões que exercem na sociedade (agricultores com pequenas propriedades ou sem terra, assentados rurais, pescadores, pedreiros, domésticas, copeiras de escolas) (AYALA; AYALA, *op. cit.*, 37-38).

Percebe-se outros elementos, para além da pobreza, assinalados como constituintes do perfil dos dançadores e cantadores de Coco da Paraíba, dentre eles estão questões ligadas à etnia, à escolaridade e à profissão, contudo a prática permanece como característica de grupos marginalizados. Considerando a realidade cearense, o perfil dos coquistas é similar a este indicado, são pescadores, agricultores, analfabetos, pobres, negros, caboclos, mestiços, e a realidade proposta neste estudo, a região do Cariri cearense, permite que se acrescente o gênero, uma vez que se destacam as mulheres como sujeitos da dança, que, inclusive, representam o papel do masculino⁵².

Observamos que atualmente os Cocos vêm despertando maior interesse nos pesquisadores acadêmicos de diversas áreas – letras, educação, sociologia, antropologia, música –, resultando em estudos que abordam esta prática nos Estados do Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, no entanto não vamos nos deter a estes, uma vez que optamos por aprofundar o diálogo com os folcloristas e com as primeiras pesquisas sobre a dança, como a dos Ayala. Dentre as principais temáticas desenvolvidas por estes estudos estão: a questão étnica – a africanidade –, a patrimonialização, os sentidos e as sonoridades da música, questões ligadas aos impactos da modernização, estudos sobre o ensino do gênero Coco em escolas e possíveis representações nas letras ou nas narrativas dos coqueiros⁵³.

Após este panorama geral, algumas considerações podem ser sistematizadas como síntese das obras comentadas e características da manifestação no Nordeste Brasileiro: 1) Os Cocos são definidos pela relação entre música, poesia e dança; 2) É uma prática coletiva e que envolve homens, mulheres e, em alguns casos, crianças; 3) Pode ser encontrado na forma cantada ou dançada; 4) Existem diversas modalidades da prática, estas são criadas por seus praticantes e pelos estudiosos, podem ter como critérios a estrutura poética musical, os instrumentos, o local praticado ou a coreografia; 5) A dança, na maioria das descrições citadas, desenvolve-se predominantemente com a formação de uma roda e é marcada pela presença da umbigada; 6) Cada local apresenta diferentes narrativas para as origens dos Cocos, entretanto, parece comum o entendimento das influências africanas e ameríndias, sendo identificado por alguns autores traços portugueses (ANDRADE, 2002a; ALVARENGA, *op. cit.*; PIMENTEL, *op. cit.*); 7) É peculiar aos Cocos, mesmo com sua diversidade, a relação existente entre solo e coro, ou canto e resposta, assim como a presença

⁵² Em três dos quatro grupos estudados a dança desenvolve-se através de papéis assumidos, metade das dançadeiras faz o papel de dama e a outra metade faz o papel de cavalheiro.

⁵³ Cf. ALVES, 2003; BACALHÃO, 2006; SOBRINHO, 2006; SILVA, 2006; LINS, 2009; LAGO, 2011; MELO, 2011; BASTOS, 2011.

da estrutura musical estrofe-refrão; 8) Seus praticantes são sujeitos marginalizados, analfabetos, pobres, pescadores, ou agricultores.

* * *

Com exceção das obras de Pimentel (*op. cit.*), de Araújo (*op. cit.*) e de Carneiro (*op. cit.*), não há referência aos Cocos no Ceará⁵⁴. Nos trabalhos destes três autores são feitas apenas pequenas notas sobre os mesmos. Vamos embarcar em um passeio pelos estudos sobre os Cocos no Ceará, tentando compreender suas narrativas de origem, suas características e relações com outras poéticas populares.

No Ceará a prática pode ser encontrada na zona costeira ou no sertão. A dança é desenvolvida em sua capital, a cidade de Fortaleza, especialmente pelos pescadores do Mucuripe; no litoral leste cearense em praias como Iguape, Majorlândia, Canoa Quebrada e Quixaba; no litoral oeste em localidades como Pecém, Almofala, Trairi e Caetanos de Cima; no sertão cearense, mais especificamente, na região do Cariri.

Os Cocos do Ceará foram registrados por folcloristas e acadêmicos, porém os primeiros registros sobre a dança não eram destinados, especificamente, a esta prática cultural (FIGUEIREDO FILHO, 1962⁵⁵; CARVALHO, 1967 [1903]; GALENO, 1969 [1865]; SERAINE, 1983 [1968])⁵⁶ e não trazem tantas observações sobre a mesma. Em 1979 ocorreu a publicação de um texto de Oswald Barroso sobre os Cocos de Majorlândia, republicado em 1982, este já se diferencia dos demais trabalhos por se propor a investigar a dança em uma localidade específica e não se constituir de comentários gerais sobre a mesma. Os Cocos, também, são abordados em um trabalho do pesquisador Gilmar de Carvalho (2005) que discute a cultura popular no Ceará, destinando uma atenção às brincadeiras de praia. Ainda nos anos 2000 surgiram estudos mais densos sobre os Cocos no Ceará (AMORIM, 2008; FARIAS, 2012; ARAUJO, 2013).

⁵⁴ O Ceará é uma das 27 unidades federativas do Brasil, está localizado no norte da região Nordeste, tem como capital Fortaleza e como limites territoriais Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Piauí e o Oceano Atlântico. Possui, aproximadamente, 8.842.791 habitantes e uma área de 148.920,472 km² que se constitui de 184 municípios. Cf. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br>> Acessos em: 12 dez. 2014.

⁵⁵ Abordaremos a obra do folclorista caririense no próximo tópico deste capítulo, pois que as ponderações sobre os Cocos são relativas à prática realizada no Cariri, recorte espacial deste estudo, temática do tópico seguinte desta dissertação.

⁵⁶ O esforço em elaborar uma síntese desses estudos foi realizada por Ninno Amorim (*op. cit.*). A contribuição em refazer esta síntese está em procurar outros elementos e atualizá-la, no sentido de incluir outras obras de folcloristas e os estudos acadêmicos mais recentes, como o próprio trabalho desenvolvido pelo antropólogo.

Juvenal Galeno (*op. cit.*) publicou o primeiro registro escrito dos Cocos no Estado em 1865 em um poema intitulado “*O Côco*”. O poema expressa em seus versos uma questão essencial da brincadeira que é a sua duração, colocando que uma noite não é suficiente para dançar Coco, já que a brincadeira, quando começa, na “boca da noite”⁵⁷, não tem hora para acabar, estende-se pela madrugada.

Rodrigues de Carvalho (*op. cit.*) discorreu sobre os Cocos da Paraíba, Alagoas e Ceará, desenvolveu descrições sobre a vida do cantador em ambientes litorâneos ou em canaviais e engenhos. Sobre a origem da prática assinalou que “é outra espécie de dança, em que o descendente do africano já confunde os primitivos cantos com os do aborígine, referindo-se à sua labuta cotidiana e às condições do meio” (*Ibidem*, p. 50), sendo uma dança praticada, essencialmente, pelos trabalhadores dos engenhos de açúcar, negros e caboclos.

Em 1979, Oswald Barroso em seu texto sobre os Cocos de Majorlândia examinou elementos interessantes para problematizarmos. A primeira consideração do autor é sobre a nomenclatura do Coco que também pode ser chamado de “dança do sopapo”⁵⁸, essa nomenclatura não foi citada por nenhum outro estudioso, a sua justificativa está em ser considerada “uma dança extravagante” (BARROSO, *op. cit.*, p. 128). Os elementos da coletividade da dança estão expressos no estudo de Barroso, da mesma maneira que a inexistência de uma data que demarque a origem da brincadeira e a presença da transmissão oral e intergeracional. Em um dos depoimentos coletados pelo pesquisador um dançador relata que: “Quando ele começou ninguém sabe, vem passando de geração a geração [...] ‘Entre homem e mulher tudo dança. De garoto a velho da minha marca’. (Zé Mendes – ‘diretor’ de coco).” (*Ibidem*, p. 129-130).

O autor elenca que os elementos compositores do ritmo dos Cocos são: pisada forte, batida de palma, caixão e ganzá. É apreendida a existência de duas modalidades da prática no litoral, seriam elas: o Coco de roda e o Coco de sapateado. O Coco de roda é julgado “mais maneiro”, pois seria mais lento, os brincantes formariam uma roda e brincariam em pares – ora virando para o par da esquerda e ora para o par da direita e efetuando os passos –, é o preferido pelas mulheres e dançado para descansar após o de sapateado. Este é marcado pela aceleração do ritmo, também dançado em roda, os brincantes iriam de pares para o centro e se desafiariam, depois o que estava dançando há mais tempo se retira e o que ficou convida

⁵⁷ “boca da noite” é uma expressão utilizada pelos dançadores para se referir ao início da noite.

⁵⁸ Sopapo é um termo utilizado popularmente para se referir a um tapa, cutucão, algo acelerado, sendo, também, um tambor afro-gaúcho.

outro brincante para dançar. Esta descrição possui elementos semelhantes às realizadas anteriormente por folcloristas.

Em 1983, Florival Seraine produz uma Antologia do Folclore Cearense, fazendo apontamentos sobre os estudos anteriores que trataram das artes populares no Estado. Sobre os Cocos, realiza apontamentos ao texto de Barroso (*op. cit.*) quanto a semelhanças no que diz respeito à coreografia da dança, aos instrumentos e a estrutura da brincadeira na praia de Majorlândia com relação à prática nas praias do Iguape e da Prainha, ambas localizadas no Ceará, principalmente no que se refere ao Coco de sapateado. Estas foram visitadas por Seraine em 1977. Tal semelhança identificada na descrição de Barroso (*op. cit.*) em se tratando à prática na praia do Iguape também é afirmada por Amorim (*op. cit.*). Interessante ponderar que este Coco de sapateado que, como afirmamos, parece ocorrer de forma correspondente às descritas por outros autores, em outros Estados do Nordeste, possui nestes lugares o nome de Coco de roda.

Desta forma, a classificação criada por Barroso (*op. cit.*) – Coco de sapateado e Coco de roda – nos oferece um norte para a compreensão da dança no Ceará, entretanto, atualmente, não deve ser aplicada a todo o território cearense, ou mesmo a toda a sua área litorânea. Pois, por exemplo, na comunidade de Balbino a dança é chamada de Coco de sapateado, porém a sua disposição é completamente diferente da apontada por Barroso (*op. cit.*). Nesta localidade a dança é realizada pela formação de duas fileiras paralelas nas quais os dançadores se posicionam de frente uns para os outros, quando o coquista “tira”⁵⁹ a embolada, ambas as fileiras se aproximam e todos começam a dançar em um desafio coletivo, os brincantes que assumem posições equivalentes formam pares, quando a embolada para e inicia o refrão, os brincantes recuam em suas respectivas fileiras e cantam o refrão em coro acompanhado por batidas de palmas (FARIAS, *op. cit.*).

Gilmar de Carvalho (*op. cit.*), em um livro publicado já no início dos anos 2000, desenvolveu o registro e a análise de diversas artes populares, patrimônios imateriais do Ceará. Nesta obra, o pesquisador faz reflexões sobre as brincadeiras e os Mestres do litoral, incluindo a dança do Coco do Pécem, a 65 km de Fortaleza. Recheado de descrições densas, o autor retrata o cotidiano dos pescadores, sujeitos responsáveis pelos saberes/fazeres dos Cocos. Ao buscar mapear como o atual cantador da localidade se tornou Mestre dos Cocos, conclui que na dança “a tradição vem de família. O pai foi um dos chefes do coco. Os mais velhos foram morrendo, e os mais novos resolveram não deixar o coco cair” (p. 44).

⁵⁹ O termo “tirar a embolada” corresponde a iniciar o canto.

Ainda, verifica três modalidades de Coco que não foram observadas pelos outros estudiosos, não com a mesma nomenclatura, o Coco “para suar mesmo”, o Coco “de parcela” e o Coco “de cacete”. No breve texto são acentuadas questões mais contemporâneas que parecem ter alterado a forma de se praticar a dança e estão relacionadas aos processos de espetacularizações sofridos pelas culturas populares e, em decorrência deste, a transformação da brincadeira em uma apresentação, tal questão foi observada nos grupos propostos para esta pesquisa⁶⁰, assim como em estudos mais recentes que trataram dos Cocos no litoral (AMORIM, *op. cit.*; FARIAS, *op. cit.*).

No estudo de Amorim (*op. cit.*) percebemos a apropriação da divisão proposta por Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala (*op. cit.*) de que a prática pode ser classificada em Coco dançado e Coco cantado, semelhante ao repente. No Ceará “predomina o Coco do tipo dançado. Nas duas formas de coco a estrutura das letras cantadas é formada por um refrão fixo, que é repetido pelos brincantes, e uma parte composta por versos livres (as estrofes), que dependem da criatividade e memória do coquista” (AMORIM, *op. cit.*, p. 60). Não obstante, é importante atentar que nem sempre os versos livres são improvisados ou se fazem na forma de embolada, tal prática é comum no Ceará nas localidades do Iguape e de Balbino (AMORIM, *op. cit.*; FARIAS, *op. cit.*). No entanto, não é comum, por exemplo, na região proposta para este estudo, veremos mais adiante que nesta o solo das coquistas são, em sua maioria, versos já construídos, conforme registramos em diário de campo, produzido em novembro no Cariri cearense.

No Ceará a prática cultural vem sendo consolidada como uma dança típica da zona costeira, dança de pescadores, inclusive, atualmente os grupos utilizam como figurino a própria roupa da pesca, ou uma alusão a ela⁶¹ – observa-se que todos os estudos citados trataram da prática em aéreas litorâneas, com exceção do de Araujo (*op. cit.*). Neste cenário, destacam-se os Cocos do Iguape e do Balbino (AMORIM, *op. cit.*; FARIAS, *op. cit.*). Mesmo com esta configuração atual, os jornais afirmam que a dança teve origem no sertão do Estado:

Coco de Praia: surgiu nos engenhos, no meio dos reduzidos contingentes de negros existentes no Ceará e se difundiu pelo litoral, nas colônias de pescadores. Da ocupação em quebrar o coco nasceu uma cantiga de trabalho, ritmada pela batida das pedras quebrando os frutos, transformando-se, posteriormente, em dança com uma variedade de temas e formas. (*Diário do Nordeste*, Fortaleza, 11 dez. 2005, p. 4).

⁶⁰ Iremos aprofundar esta discussão no segundo capítulo.

⁶¹ Registros da pesquisa realizada para a Funarte por Aloysio de Alencar Pinto, em 1975, afirmam que os pescadores cearenses utilizavam “roupa comum” para dançar os Cocos, mas que em dias de festa havia um figurino próprio para a dança, a vestimenta do jangadeiro. (AMORIM, *op. cit.*). O grupo de Coco de Balbino utiliza a roupa completa da pesca como figurino, o grupo de Coco do Iguape e outros grupos se apropriam de elementos da roupa da pesca e inserem novos elementos.

A dança tem sido tradicionalmente realizada por homens, raras exceções, quando as mulheres aparecem seu número é menor comparado ao dos homens⁶². A presença das mulheres nos Cocos do Ceará é mais frequente nos praticados no sertão, contudo, estes não possuem grande visibilidade (FARIAS, *op. cit.*), no jornal aparece que no Estado: “há portanto, o Coco de praia, do qual participa, apenas, o elemento masculino e o Coco de Sertão, dançado aos pares (homens e mulheres), numa forma rítmica altamente contagiante e sensual” (*Diário do Nordeste*, Fortaleza, 31 out. 1986, p. 6).

Amorim (*op. cit.*) expõe diversas narrativas coletadas sobre a origem da dança no Estado que fazem referências ao trabalho de catar e quebrar coco durante o dia e cantar Coco a noite, assim como ao saltitar nas areias quentes da praia, ou, ainda, a tapagem dos chãos das casas no sertão, para justificar a criação da dança. Nota-se que narrativas “inéditas” aparecem, a última será discutida no próximo momento deste capítulo, pois se trata de uma narrativa coletada no recorte espacial deste estudo.

O que nos interessa, neste momento, é reafirmar a anotação do antropólogo de que:

As explicações sobre as “origens” do coco estão sempre relacionadas a uma atividade de trabalho coletivo, que diz respeito aos costumes de cada localidade. Para Mário de Andrade, essa complexa relação entre a brincadeira e uma atividade laboral caracteriza o que ele chama de “canto de trabalho” [...] No entanto, o próprio Mário não considera o coco uma cantiga de trabalho, uma vez que a brincadeira não se limita a um canto apenas de trabalho e sim engloba uma penca maior de elementos necessários a sua realização, principalmente os cocos dançados, ou de roda, como é mais conhecido (*Ibidem*, p. 62).

Essa colocação pode ser exemplificada, confirmada e analisada de forma prática no estudo de Farias (*op. cit.*). Ao buscar compreender os processos de resignificação da dança do Coco realizada pela Comunidade de Balbino, localizada na zona costeira do Ceará, a pesquisadora observa a introdução da dança no povoado, aproximadamente em 1940, sendo realizada apenas por homens, pescadores, que ao voltarem do mar, sem a existência de outra diversão, reuniam-se para beber, dançar e comemorar a pesca e o retorno, o desenvolvimento da dança na localidade, supõe a autora, está marcado por elementos ritualísticos que separam

⁶² O Coco do Iguape, por exemplo, possui a presença de uma mulher, a Klevia Cardoso, que, além de dançadeira, é a organizadora do grupo, sendo a responsável, por exemplo, por agendar apresentações e articular o deslocamento dos brincantes. Atualmente vem ocorrendo a busca pela reconstrução da história de comunidades tradicionais, o que envolve o ensino/retorno de suas práticas culturais, através da escola, um movimento que se percebe, sobretudo, no litoral Cearense – assim, temos a existência de seis grupos de Coco compostos por crianças e adolescentes, meninos e meninas, como em Majorlândia, Quixaba, Canoa Quebrada, Pecém, Trairi e Caetanópolis. Estas informações foram observadas a partir da análise do *Documentário SESC Cocos de Beira-Mar*, de direção de Henrique Dídimo, lançado em 2012.

o tempo do trabalho do tempo da brincadeira, além de envolver questões ligadas à movimentação do comércio da localidade. Seguindo este raciocínio, a dança surge ligada ao trabalho, não apenas como um canto dançado de trabalho, mas como uma prática que envolve outras questões como o encontro/separação de tempos, a ludicidade, o ritual, o comércio, entre outras.

Percebemos que no Estado alencarino os Cocos possuem uma variedade no quesito de modalidades existentes (BARROSO, *op. cit.*; AMORIM; *op. cit.*; FARIAS, *op. cit.*). Ridalvo Araujo (2013) estudou duas culturas de cantos dançados – os Cocos cearenses e o candombe mineiro⁶³ –, realizando comparações entre as performances e discutindo a ascendência africana nas mesmas. Entretanto, mesmo este autor se dedicando aos Cocos cearenses, especialmente os da cidade do Crato no Cariri, Araujo faz uma reflexão que envolve diversos grupos de Coco do Nordeste. Percebe-se que há um esforço em cartografar os grupos existentes no Ceará, até mesmo no Brasil, compreendendo que os Cocos se dividem em três gêneros, similares ao proposto pelos Ayala (*op. cit.*): dançado, de embolada e de literatura em cordel. Existindo diversas modalidades dentro desses gêneros.

Neste sentido, Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala (*op. cit.*) propõem um entendimento que para nós é de fundamental importância, buscamos ampliá-lo e desenvolvê-lo. Os estudiosos afirmam que:

Por causa das diferenças ocultadas sob essa designação [coco], parece mais apropriado atribuir-lhes um tratamento plural, o que equivale a dizer que sob o mesmo nome podem se revelar mais do que múltiplas formas de uma manifestação cultural; podem se apresentar diferentes práticas poéticas de mais de um sistema literário (p. 22).

Os autores sugerem a designação ampliada de Cocos ao invés de Coco, suas justificativas estão nas diferenças que se ocultam sob essa designação, seja nas formas de se praticar – as modalidades existentes – ou nas de sua construção poética literária. Porém, acreditamos que esta multiplicidade deve ser compreendida de forma ainda mais ampla. Acrescentamos a estes argumentos o de que os Cocos não envolvem apenas múltiplas produções coreográficas, musicais ou literárias/poéticas, mas envolvem poesias diversas que estão ligadas não somente ao campo do literário, mas ao da vida de seus praticantes, poesias

⁶³ É uma prática cultural popular encontrada no sudeste do país, especialmente em Minas Gerais. É uma dança de tradição afro-católica, utiliza-se de instrumentos como tambores, puíta – um tipo de cuíca, guaiá – chocalho de cipó trançado sobre uma cabaça. Seus cantos são compostos de simbolismos que representam mistérios sagrados e a sua dança não ocorre de forma coletiva, como no Coco, mas conforme a experimentação da música e do momento pelo sujeito dançante, existindo uma espécie de reverência dos sujeitos dançantes aos tambores. Cf. ARAUJO, *op. cit.*

do viver, ou os viveres poéticos, que possibilitam, por exemplo, uma mesma expressão cultural popular assumir em uma localidade específica diferentes significados que relacionam-se com as experiências de seus praticantes. Deste modo, em um mesmo lugar, mas em tempos/épocas diferentes, ou por vezes em uma mesma época, conforme a subjetividade dos brincantes e as condições históricas e sociais, a dança pode produzir ou ser produzida por diversos significados e poéticas. Portanto, os Cocos são múltiplos, são dinâmicos, movimentam-se junto com seus praticantes, parecem constituir-se dançando entre tempos/espacos/viveres.

Percebe-se que os estudos sobre os cantos dançados iniciaram-se inseridos nos estudos do folclore nordestino. Com um caráter romântico, esta abordagem pensa que as manifestações folclóricas estão ameaçadas pelo processo de modernização, necessitando, portanto, de preservação, ou de resgate (BURKE, *op. cit.*). As primeiras obras sobre os Cocos estão mais interessadas em descrever o canto e a dança, buscar origens, catalogar músicas, ou seja, produzir registros, sem propor questionamentos ou problematizações. Estas não possuem, como já foi dito, um cuidado em referenciar suas observações, ou hipóteses, deixando-as vulneráveis a críticas sobre questões metodológicas – o trabalho de Mário de Andrade (2002a, 2002b) revela maior zelo metodológico, diferenciando-se dos outros.

As pesquisas acadêmicas mais recentes inserem a compreensão dos Cocos nos estudos sobre “cultura popular”, levantando problemáticas voltadas a questões sobre o ensino, à patrimonialização, à etnia, às políticas públicas, à produção de significados, entre outras. Porém, Ninno Amorim (*op. cit.*) questiona o entendimento dos Cocos como pertencente à “cultura popular”, sua argumentação gira em torno da criação da categoria e de seus primeiros usos, opta, então, por compreendê-los como manifestação cultural.

De fato, a noção do que é o “popular” é polêmica e delicada, não permite uma definição fechada, ou consensual. O conceito foi criado em oposição ao que seria uma “cultura erudita”, existindo dois polos que estruturariam a sociedade – a cultura popular e a cultura erudita – um pertencente aos subalternos e o outro às elites, um sendo dominado e o outro dominante. Esta primeira noção de “cultura popular” gerou abordagens que ora compreendiam-na como a cultura verdadeira, pura e ingênua, mas oprimida, precisando ser “salva ou vista” e ora como a cultura que reproduz e reflete o que “vem de cima”, sem originalidades, produzida por “desvios e deturpações”, por vezes nem considerada uma cultura (BURKE, *op. cit.*)⁶⁴.

⁶⁴ Estas concepções estão relacionadas com como a noção de “cultura” foi compreendida em diferentes épocas e sociedades.

Diante deste panorama, tomamos o posicionamento de compreender os Cocos como práticas das culturas populares. Todavia, nosso entendimento difere do exposto sobre “cultura popular”. Uma primeira distinção está na proposta de ampliação das noções – tanto de cultura como de popular. Entendemos as culturas como teias de significados tecidas e transmitidas pelos homens a partir de suas interações com a natureza e a sociedade (GEERTZ, 1989). Como construção social, as culturas são produzidas em tessituras de tensões e de conflitos, são híbridas e dinâmicas, estão em movimentos (BHABHA, 2003).

Não é possível uma definição precisa de culturas populares, mas, para Martín-Barbeiro (1997), os populares possuem: “a capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através do qual filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem, de sua memória histórica” (p. 95). Assim, as práticas culturais populares realizadas no cotidiano de sujeitos socialmente e historicamente marginalizados ganham sentidos e realidades próprias em contextos específicos, não são isoladas e homogêneas, pois estabelecem diálogos com as culturas “letradas” e de “massas”. Portanto, o processo de “apropriação, filtro, reorganização, recriação” se dá circularmente, em mediações, possibilitando não que existam dominações e subordinações culturais, mas interações, traduções, até hibridações, que se constituem em movimentos gerados/geradores por/de tensões e de relações de poder (GINZBURG, 1998; CANCLINI, 2008).

Segundo Isabel Guillen (2007a, p. 28), “a utilização do conceito de cultura popular ainda é válida na medida em que marca o lugar social onde é produzida, permitindo a fluência das diferenças num mundo onde tudo se imiscui e se transmuta, bem como os diferentes significados que as práticas culturais adquirem no seu fazer”.

Isto posto, os Cocos podem ser compreendidos como *práticas das culturas populares*, uma vez que são modos de criar desenvolvidos a partir de saberes/fazeres compartilhados por determinado grupo na produção de objetos culturais. Para além da ação de dançar e de cantar, os Cocos se constituem dos saberes envolvidos, dos usos, das formas, das representações e dos significados que constroem e são construídos na/pela prática em um processo recíproco que cria formas de existir e de significar o viver (CHARTIER, *op. cit.*).

Por fim, uma breve observação sobre a nomenclatura *Coco*. Poucos estudos discutem a mesma – origem e significado. Andrade (2002a) afirmou ser uma noção vaga, fácil de ser confundida, Amorim (*op. cit.*) observou que não se sabe ao certo quando esta começou a ser utilizada para designar a prática cultural e não foi seu objetivo investigar esse processo, os demais estudos assinalam somente a relação entre o nome e a existência da prática na zona

costeira do Nordeste que tem o coco e o coqueiro como elementos característicos de suas paisagens. Araujo (*op. cit.*) chamou a atenção para a correspondência entre o som da pisada e das palmas no dançar e o som provocado no trabalho de quebrar o coco, também citado por outros estudos anteriores (HORTA, 2000) – outra metáfora proposta destinou-se a relacionar a prática cultural com o “quengo”, “coco”, ou cérebro, representando a capacidade criativa necessária na produção das músicas e do dançar dos coquistas (SILVA, 2010).

Enfim, o certo é que existe uma variedade de Cocos que produzem diversos sons, movimentos, texturas, sabores, sentidos e sentimentos que se revelam como convites a um bailar poético.

2.2 O CARIRI E OS COCOS: “O OUTRO TEMPO”

O Cariri é uma das quatorze regiões⁶⁵ que compõe o Estado do Ceará. Possui uma área que corresponde a 16.350,40 km² e agrega 28 municípios⁶⁶. Seu nome deriva dos Kariris, grupo indígena que habitou o território antes de sua colonização. A região faz fronteira com outros Estados – ao sul com Pernambuco, ao oeste com Piauí e ao leste com a Paraíba –, inclusive: “Por ser território fronteiro, sua formação política, econômica, histórica e cultural deve muito a fluxos migratórios que datam do século XVIII, quando se iniciou sua colonização” (SEMEÃO, 2014, p. 1).

Diferente do sertão nordestino, o Cariri não é caracterizado pela pobreza no solo, pelo clima semiárido ou pela vegetação da caatinga, em decorrência de se constituir como um vale em meio a Chapada do Araripe⁶⁷, possui uma vegetação diversificada, solos férteis e clima mais ameno, o que gerou sua posição de destaque em razão do seu desenvolvimento econômico, ainda durante a Província, pelo cultivo de cana-de-açúcar e da pecuária. (PINHEIRO, 2010).

Segundo o historiador Carlos Rafael Dias (2014), durante o século XIX o Cariri destacou-se no plano estadual e nacional por sua participação em diversos eventos, como os

⁶⁵ O Ceará é composto pelas regiões: Cariri, Centro Sul, Grande Fortaleza, Litoral Leste, Litoral Norte, Litoral Oeste/Vale do Curu, Maciço de Baturité, Serra da Ibiapaba, Sertão Central, Sertão de Canidé, Sertão de Crateús, Sertão dos Inhamuns, Sertão de Sobral e Vale do Jaguaribe. (*O Povo*, Fortaleza, 3 out. 2015, s/p).

⁶⁶ Abaiara, Barbalha, Cariri, Crato, Farias Brito, Grangeiro, Jardim, Juazeiro do Norte, Missão Velha, Várzea Alegre, Aurora, Barro, Brejo Santo, Jati, Mauriti, Milagres, Penaforte, Porteiros, Altaneira, Antonina do Norte, Araripe, Assaré, Campos Sales, Nova Olinda, Potengi, Salitre, Santana do Cariri e Tarrafas.

⁶⁷ De acordo com o geógrafo Basílio Silva Neto (2013, p. 52): “A Chapada do Araripe está localizada na porção central do Nordeste brasileiro, aproximadamente entre 7° e 8° de latitude sul e 38° 30’ e 41° de longitude oeste. Com aproximadamente 603.996,9ha, ela serve de limite aos estados do Ceará, ao norte, do Pernambuco, ao sul, e do Piauí a oeste. Da sua área total, 313.908,8039ha pertencem ao estado do Pernambuco, 261.204.6901ha ao Ceará e 28.883,43ha ao Piauí”.

movimentos emancipacionistas liberais e republicanos ocorridos em Pernambuco, a Revolução de 1817 e a Confederação do Equador, em 1824, destacando nomes como os de Bárbara de Alencar e de Tristão Gonçalves. Além do movimento liderado pelo político militar Joaquim Pinto Madeira, em 1831, que se desenvolveu como uma insurreição absolutista em decorrência da abdicação do Imperador Dom Pedro I ao trono brasileiro. A região, também, tornou-se conhecida pelos acontecimentos de cunho religiosos, como o milagre de Juazeiro do Norte, ocorrido em 1889, protagonizado por Padre Cícero Romão Batista e pela Beata Maria de Araújo, e como o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, ocorrido no século XX, liderado pelo Beato José Lourenço.

O Cariri é considerado o “celeiro cultural” do Estado do Ceará devido a sua significativa dinâmica cultural, é palco de diversos grupos de cultura popular, como bandas Cabaçais⁶⁸, grupos de Reisado⁶⁹, Maneiro Pau⁷⁰, Coco, entre outros. A pesquisa centra-se nos municípios de Juazeiro do Norte e do Crato, tendo em vista que foram neles que identificamos os sujeitos produtores da dança do Coco. As cidades estão localizadas, respectivamente, a 540 e a 529 quilômetros da capital cearenses e correspondem à Região Metropolitana do Cariri⁷¹, criada pela Lei Complementar Estadual n. 78, sancionada em 29 de junho de 2009.⁷²

O Crato situa-se no sopé da Chapada do Araripe e faz divisa com o Estado de Pernambuco. Atualmente, possui uma população estimada de 128.680 habitantes e uma área territorial de 1.176,467 km². Juazeiro do Norte, que até 1911 era uma vila pertencente ao Crato, possui uma população aproximadamente de 266.022 habitantes e seu território

⁶⁸ Banda cabaçal, zabumba, esquentamuié ou terno de pífano são nomenclaturas de grupos formados por pífanos, tarol, pratos, zabumbas, musica-de-couro ou zambumba-de-couro. Existem muitas bandas cabaçais na Cariri, a mais conhecida é a dos irmãos Aniceto, que surgiu na cidade do Crato, no século XIX, com o agricultor José Lourenço da Silva, mais conhecido como José Aniceto, sendo transmitida e continuada por seus descendentes. A banda cabaçal dos irmãos Anicetos é composta por seis homens que articulam música e dança em suas performances e utilizam-se de instrumentos de sopro e percussão, como os pífanos, zabumba, caixa e pratos de metal. Cf. SILVA, 2011; CARVALHO, *op. cit.*, FIGUEIREDO FILHO, *op. cit.*

⁶⁹ Também intitulado de Terno de Reis, Tiração de Reis, Folia de Reis, entre outros. O reisado, segundo Oswald Barroso (2008) é concomitantemente cortejo de brincantes, ópera popular, teatro tradicional, auto-épico, etc. Possui um caráter mitológico por constituir-se como uma narrativa desenvolvida por um grupo que se baseia na tradição católica natalina marcada pela peregrinação dos Reis Magos a Belém. Mapeando os reisados do Cariri, o sociólogo identificou pelo menos trinta grupos que praticam o folguedo de diferentes formas.

⁷⁰ Normalmente cantada e dançada por homens, cada dançador possui um bastão e, posicionados em roda, bate o bastão, ou cacete feito com a madeira do jucatã, no do seu vizinho, produzindo uma sonoridade fundamental no folguedo. Entretanto, no Cariri o folguedo ocorre em fileiras paralelas, um dos Mestres mais conhecidos de Maneiro-Pau na região do Cariri é o Mestre Bigode que desde 1942 possui um grupo da prática cultural. O Mestre habita a cidade de Juazeiro do Norte e desde 2004 recebeu o título de Mestre da Cultura Popular pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. (FIGUEIREDO FILHO, *op. cit.*).

⁷¹ A Região Metropolitana do Cariri é composta por Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, chamado de triângulo caririense, e mais seis cidades: Caririáçu, Farias Brito, Jardim, Missão Velha, Nova Olinda e Santana do Cariri.

⁷² Informações disponíveis no *Plano Territorial de Desenvolvimento Rural Sustentável: Território Cidadania do Cariri*, realizado pelo Instituto Agropolos do Ceará em 2010.

corresponde a 248,832 km², sendo o terceiro município mais populoso do Ceará. (IBGE, 2015).

Ao nos depararmos com a realidade estudada, percebemos a necessidade de recuar no tempo com relação ao recorte desta pesquisa, em razão de que as falas das(os) depoentes sobre os Cocos no Cariri remetem-se a “um outro tempo”, fazendo referências à existência desta prática cultural através da evocação de um tempo chamado de “antigamente”, como podemos observar na fala de “Seu” Chico⁷³: “Isso é uma coisa muita antiga, isso já vem de longe, essas brincadeiras são antigas, através da antiguidade as pessoas vão se aproximando e vão pegando gosto” (*Francisco José de Lima*, Crato – CE, 13 nov. 2014).

Eric Hobsbawm e Terence Ranger suscitam que:

O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo. (1984, p. 9).

Apropriando-nos do entendimento dos autores, podemos sugerir que a falta de uma datação específica que demarque a origem da dança no Cariri pode ser compreendida, conforme o segundo apontamento dos autores, como uma característica constitutiva de tradições inventadas. Não buscamos mapear as origens da dança na região pesquisada, pretendemos compreender como os sujeitos estudados – as mulheres dançadeiras e cantadeiras de Cocos do Cariri – representam este “outro tempo”, porém, faremos, também, considerações sobre como a prática ocorria naquele momento, identificando traços e encontros com a manifestação realizada em outras localidades, o que revela movimentações das culturas populares.

As mulheres elaboram uma representação de um tempo passado que propomos entender na perspectiva de Roger Chartier (*op. cit.*) ao apontar uma ambiguidade nesta noção, uma vez que uma representação demarca a presença de uma ausência e, ao mesmo tempo, instaura uma imagem com palavras, figuras, gestos, etc. Ou seja, representar é estar no lugar, presentificando algo ausente. A força das representações não estariam, portanto, na sua verdade, mas sim na sua capacidade de legitimar práticas presentes⁷⁴. Esta representação, segundo Sandra Jatahy Pesavento (*op. cit.*, p. 40): “não é uma cópia do real, sua imagem

⁷³ Francisco José de Lima, vulgo “Seu” Chico, é agricultor, reside no sítio Quebra, localizado na zona rural do Crato. “Seu” Chico exerce a função de tocador de violão no grupo de Coco Amigas do Saber (Crato – CE) e é casado com a dançadeira Toinha que brinca Coco nos grupos Amigas do Saber e Frei Damião (Juazeiro do Norte – CE).

⁷⁴ Esta questão será aprofundada no segundo capítulo desta dissertação.

perfeita, espécie de reflexo, mas uma construção feita a partir dele”. Representar é, por conseguinte, apresentar algo, uma construção que é produzida por experiências com uma materialidade e que gera, justifica e legitima condutas e práticas sociais.

Os depoentes dos quais utilizaremos as falas para embasar esta reflexão constroem representações sobre um tempo passado a partir de experiências tidas neste tempo, ou com sujeitos que os vivenciaram. Estas não são reflexos deste tempo, mas construções possíveis e realizadas no presente destes sujeitos, sendo, portanto, influenciadas por ele.

Nas memórias das atuais dançadeiras e cantadeiras de Coco sobre a origem da dança na região do Cariri cearense há a referência a três atividades: a tapagem dos chãos das casas de taipa, o plantio de arroz e a farinhada, sendo a primeira mais recorrente, vejamos:

Sempre era assim, quando construía a casa de taipa que eles levantavam com a madeira e tudo e tapava a casa, aí eles convidavam as pessoas vizinhas para aterrar a casa: “vamos aterrar a casa, convida o pessoal para nós aterrar o barro dançando o Coco!”. Todo mundo ia dançar o Coco pilando o chão da casa. Também no plantio de arroz. (*Mestra Maria da Santa*, Crato – CE, 04 ago. 2013)⁷⁵.

Como podemos observar, a fala remete a “um outro tempo” no qual se dançava para finalizar a construção das casas de taipa, aterrando o chão da mesma, ou durante o plantio de arroz. Em outra fala, temos que: “[...] a gente brincava nas casas de farinha, nas farinhadas, tapagem de casa [...] a gente trabalhava o dia todinho, aí de noite, aí juntava aquela moçada, aquela rapaziada, aí ia brincar, era a diversão da gente”⁷⁶.

Entrelaçam-se momentos marcados pelo trabalho e pela vida cotidiana nas narrativas sobre a origem da dança do Coco na região do Cariri. Esta associação, como abordado no tópico anterior, é recorrente quando investigamos as narrativas de origem desta prática cultural no Nordeste, remetendo a narrativas relacionadas ao trabalho de catar e quebrar coco, ou, ainda, fazendo referência aos engenhos e aos escravos. Porém, como assinala a fala de Maria de Lourdes, o momento emanava diversão, ludicidade, era uma brincadeira. Então, concordamos com Mário de Andrade considera que, mesmo a dança surgindo em diferentes lugares, como no Cariri, ligada a atividades laborais, esta não pode ser entendida como o que nomeou de cantiga de trabalho, dado que há uma maior complexidade na sua criação, porque envolve diversos significados (ANDRADE, 2002a; AMORIM, *op.cit.*).

⁷⁵ Maria Luciê Nogueira, 58 anos, vulgo Maria da Santa, é agricultora, nascida no sítio Juá, atualmente moradora do sítio Quebra, ambos no Crato. Maria da Santa é Mestra de Coco do grupo Amigas do Saber (Crato – CE).

⁷⁶ Depoimento de uma das Mestras do grupo Agente do Coco da Batateira, Maria de Lourdes. Disponível no *Documentário Coco da Batateira*, produzido pela TV Casa Grande, sem data registrada.

É possível realizarmos um paralelo entre as narrativas de origem da dança do Coco no Cariri e na praia do Balbino. As narrativas dos moradores de Balbino, como já citamos, afirmam que a prática se desenvolveu pela falta de uma brincadeira, ocorrendo com a volta dos pescadores do mar, promovendo um momento de diversão e de celebração da pesca e da vida, resultando, portanto, de forma ritualística, na separação entre o tempo do trabalho e o tempo do lazer (FARIAS, *op. cit.*). Há, desta forma, uma diferença com relação às narrativas no sertão do Cariri que, ao invés de apontarem separações do tempo do trabalho com relação ao tempo do lazer, revelam a união entre estes dois tempos, visto que enquanto tapava-se o chão das casas, colhia-se o arroz, ou produzia-se a farinha, cantava-se e dançava-se. Contudo, os Cocos no Cariri também eram diversão e celebração, seja de uma nova casa ou do alimento.

As referências a estes momentos são, similarmente, construídas e percebidas nas letras de músicas criadas pelas atuais Mestras de Coco. Dentre elas, citamos:

*Forró Balancear*⁷⁷

Ô moreninha, ô morená
Fecha o quadro e continua
Quero ver balanceá

De manhã tu mói o barro, de tarde tu vai tapar
Com a turma dançando o Coco pro terreiro aterrar

Ô moreninha, ô morená
Fecha o quadro e continua
Quero ver balanceá

Quando eu era pequenina, só comia rapadura
Quando eu via a professora, ficava de cara dura

Ô moreninha, ô morená
Fecha o quadro e continua
Quero ver balanceá

Lá na rua do Pilar ninguém pode mais passar
Com o baque do pilão e o cheirinho do fubá

Ô moreninha, ô morená
Fecha o quadro e continua
Quero ver balanceá

Plantei um pé de feijão
Nasceu um pé de mamão
Eu só vivo lá na roça
Pra ganhar o meu pão

⁷⁷ A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. Forró Balancear (faixa 4). In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. *Barra do Dia*. Crato: Pindodoretama Record's, 2013. 1 CD.

Ô moreninha, ô morená
 Fecha o quadro e continua
 Quero ver balanceá

A letra da música faz menção ao tempo em que a dança era praticada para pisar o chão das casas, o dia era para se trabalhar e a noite para brincar. A composição relaciona elementos da vida cotidiana, como a agricultura e outras práticas, com paisagens rurais e com o dançar, criando versos que recorrem ao humor. Outra música traz em seus versos:

Vamos menina, vamos, vamos trabalhar
 Vamos quebrar o Coco para ver o que vai dar

O povo trabalha e canta, sem nunca se casar
 Na casa de farinha tem massa pra peneirar

Vamos menina, vamos, vamos trabalhar
 Vamos quebrar o coco para ver o que vai dar⁷⁸

Mais uma vez, a dança é associada ao trabalho, fazendo alusão à produção na casa de farinha. A expressão “vamos quebrar o Coco” é comum no vocabulário das(os) coquistas para simbolizar a realização da prática e que, segundo Câmara Cascudo (*op. cit.*), relaciona-se ao surgimento dos Cocos ligado ao trabalho da quebra do coco realizado pelos escravos, sendo apropriada pelas brincantes e utilizadas com o mesmo sentido – o de convidar para se praticar a dança.

Sobre como era a dinâmica dos Cocos neste “outro tempo”, temos que:

Aí antigamente o Coco era diferente, porque antigamente era mais Coco de roda, Coco travessão. [...] Era mais final de semana, quando tinha casa para construir, convidava todo mundo, começava de noite e terminava só de manhã [...] era só uma lata, simplesmente uma lata com milho ou pedra dentro, porque nem o ganzá a gente conhecia pra falar a verdade. (*Mestra Maria da Santa*, Crato – CE, 04 ago. 2013).

Era quase todo sábado! E, os instrumentos era um único só! Hoje o povo bota violão, bota isso, bota aquilo, naquele tempo nosso não tinha isso, era um único só, era uma lata dessas de leite Ninho, ela meia de milho, e ele cantando e ele balançando aquele ganzá, que chamava ganzá, e nós dançava a noite toda, quando era no outro dia amanhecia branco até a pestana de poeira. (*Mestra Naninha*, Crato – CE, 4 ago. 2013)⁷⁹.

⁷⁸ A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. Faixa 5. In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA; FREI DAMIÃO et al., *Coco*. s/l: Betão Aguiar, 2013.

⁷⁹ “Dona” Ana, vulgo Naninha, 76 anos, nascida no Crato, é agricultora, costureira e Mestra de Coco do grupo Coco da SCAN (Crato – CE).

As falas das Mestras revelam aspectos sobre a execução da dança no passado, dentre estes, podemos destacar: os dias de realização, a produção do ritmo, a duração, a dança, a dinâmica da prática e os sujeitos. Temos que a dança era produzida, principalmente, nos dias de final de semana, pois estes eram os dias para se tapar os chãos das casas e os dias que possibilitavam o lazer.

Sobre o ritmo percebe-se que a sua produção é atribuída a um único instrumento utilizado, este era criado de forma improvisada com o que os brincantes possuíam, trazendo objetos e materiais de seus cotidianos para a confecção do mesmo, como também relata Antônio Maria⁸⁰: “[...] nessa época não tinha ganzá, nada. Juntava caroço de milho, ou, então, com pedra, e só o balanço, a gente brincava até de madrugada, era muito bom, muito animado” (Crato – CE, 4 abr. 2014). Portanto, nas memórias das depoentes o instrumento responsável pela produção do ritmo dos Cocos era uma lata ou garrafa na qual se colocavam pedras ou caroços de milho para gerar um som que poderíamos considerar semelhante ao do ganzá.

Segundo relatam estas três depoentes, a dança não possuía hora para acabar, esta questão pode ser explorada na narrativa de outra dançadeira:

[...] começava às 18:00 da noite e ia até às 6:00 da manhã, fazendo o aterro de casa, que nesse tempo não existia negócio de cimento para acimentar, então, a gente dançava até umas certas horas, aí quando começava a subir uma poeirinha, aí o dono da casa vinha e dava uma aguada e a gente largava o pé para cima dançando, pilando, quando amanhecia o dia tava igual a isso aqui [pisa no chão acimentado]. (Maria do Socorro da Silva Frutuoso, Crato – CE, 7 abr. 2014)⁸¹.

A partir das falas de Mestre Maria da Santa, da dançadeira Maria do Socorro e da Mestre Naninha, observamos que a dança iniciava-se no início da noite indo até o amanhecer, não havia uma duração regulada, por vezes o trabalho acabava e continuava-se a dançar, amanhecendo o dia com os chãos das casas lisos e os corpos marcados pelas poeiras emanadas da criação poética e laboral. Sobre estas produções, alguns depoimentos fornecem representações mais detalhada:

[...] Quando era o dia da tapagem era uma festa, era as mulheres carregando a água na cabeça, era os homens cavando o barro e cantando o dia todo, era uma beleza, aí quando era de noite era Coco, minha filha, a noite toda! Aí, quando era de dia, a casa

⁸⁰ Antônio Maria, 59 anos, é agricultora e dançadeira no grupo Amigas do Saber (Crato – CE).

⁸¹ Maria do Socorro da Silva Frutuoso, 62 anos, é agricultora e dançadeira de Coco no grupo A gente do Coco da Batateira (Crato – CE).

amanhecia mesmo que uma cerâmica, bem lisinha. (*Antônia Maria de Lima*, Crato – CE, 4 abr. 2014)⁸².

[...] na época que se construía casa de taipa, que hoje é difícil de se ver casa de taipa. [...] que quando eu nasci era uma casa coberta com palha de coco, era, e ao redor cercada era de palha, mas quando eles faziam aquela casa, primeiro cavava meio mundo de buraco, tirava as forquilha, aí botava as forquilha e as linha, aí chimitiava todinha com os enchimentozinho, formando as parede, aí tirava as varas, envarava todinha, quando não era com cipó era com arame, cipó cururu, cipó lagartixa, aí depois que envarava a casa, aí eles tapava a casa, aí formava aqueles mutirão [...] todo mundo tapava aquela casa, aí quando dizia “olha, a casa tá tapada, vamos convidar o povo e vamos aterrar”, então, os homens colocava muito barro dentro daquela casa, aí planeava, malhava com malho, [...] depois de todo barro jogado naquela casa, malhado e tudo, aí dizia “agora de noite vamos dançar o Coco pra nós aterrar o aterro pra ficar bem apilhado”, aí convidava todo mundo, aí todo mundo ia, caía dentro do Coco, passava a noite todinha, aí na época era o finado Antônio Pereira e o finado Quinco, que a gente chamava Joaquim Pedro. (*Mestra Maria da Santa*, Crato - CE, 4 abr. 2014).

[...] Na época que iam fazer as casas de barro de taipa, quando era para tapar a casa aí juntava aqueles homens e mulheres, aí pra tapar a casa, eles gostavam de fazer no final do dia uma festinha, era a dança do Coco [...] batia numa lata, fazia um ganzá com uma lata e fazia a festa. (*Maria do Socorro Nogueira de Moraes*, Crato – CE, 13 nov. 2014)⁸³.

As memórias trazem elementos que compõem cenas deste “outro tempo” e do dançar praticado. Apontam que o turno da manhã era marcado pelo trabalho de cavar o barro, normalmente feito pelo homem, e de carregar a água, feito pela mulher, preparando o ambiente para tornar possível a tapagem do chão e o dançar realizado no turno da noite, a fala de Maria Luciê Nogueira, Mestra Maria da Santa, fornece uma maior riqueza de detalhes sobre o processo, sobre as etapas existentes na construção das casas.

Entramos no último elemento, os sujeitos que praticavam os Cocos. Sobre estes, podemos observar as seguintes falas:

Aí o meu pai era um fino cantador de Coco, era Antônio Moraes da Silva, aí a mãe dele era Antônia Moraes e o pai dele era José de Lucena. Aí meu pai era muito cantador de Coco, toda tapagem de casa que tinha, aí o povo ia chamar ele, né?! Era a noite todinha, aí eu sei que, quando amanhecia o dia, a casa tava que nem isso aqui, só dos pé de povo dançando. (*Mestra Valquíria*, Crato – CE, 8 ago. 2013)⁸⁴.

Tinham os Mestres, pessoas maravilhosas, tinha [no sítio Juá⁸⁵] um que se chamava Joaquim Preto, e ele quando chegava a festa era grande, só quando chegava aquele sorriso dele, ele era bem preto, aí ele comprava aquelas rapadura para gente. [...] aí

⁸² Antônia Maria de Lima, “vulgo” Toinha, 76 anos, é agricultora aposentada e dançadeira de Coco dos grupos Amigas do Saber (Crato – CE) e Frei Damião (Juazeiro do Norte – CE).

⁸³ Maria do Socorro Nogueira de Moraes, 57 anos, é agricultora aposentada e dançadeira de Coco no grupo Amigas do Saber (Crato – CE).

⁸⁴ Maria de Lourdes Moraes, vulgo Valquíria, 73 anos, é agricultora, costureira e Mestra de Coco do grupo A gente do Coco da Batateira (Crato – CE).

⁸⁵ O Sítio Juá pertence ao distrito Ponta da Serra, localizado na zona rural do Crato.

tinha também o finado Antônio Pereira, esse também era a noite toda que ele cantava o Coco, era mais o Coco de roda. (*Mestra Maria da Santa*, Crato – CE, 04 ago. 2013).

Aí chamava compadre Chico Carnaúba, compadre Chico Carnaúba era o tirador de Coco, né?! Esses Cocos tudim que eu canto, tudim era ele que cantava, nós cantava a noite toda. Isso lá no Baixio⁸⁶. [...] E compadre Chico, que era meu padrinho de fogueira, quando ele arrastava um Coco, todo mundo respondia, todo mundo respondia, ficava a coisa mais linda do mundo! [...] Meu pai não deixava nós dançar assim não, a dança que era para dançar só era Coco. (*Mestra Naninha*, Crato – CE, 4 ago. 2013).

Eu nasci no sítio Faustino, ali no município de Crato, [...] papai gostava muito de dançar Coco, tinha um tio meu que era cantador, o finado tio João Rodrigues, era o cantador. (*Antônia Maria de Lima*, Crato – CE, 4 abr. 2014).

[...] Aí eu cheguei aqui em 56, aí fui pro sítio Riachão⁸⁷, acabei de me criar lá e comecei a dançar Coco e ainda hoje eu danço. Lá era uma tia nossa, uma prima da minha mãe, que cantava, Antônia Rodrigues. Era nas tapagem de casa. (*Maria das Dores*, Juazeiro do Norte – CE, 6 abr. 2014)⁸⁸.

Que nós morava aqui no sítio, sítio Bonfim⁸⁹, e lá tinha aquele povo mais velho, eles brincavam, eles faziam aquela roda de Maneiro Pau, aquelas roda de Coco, inventavam uns Dramas, e a gente pequenininho, a gente se metia no meio dos mais velhos e ia dançar também. [...] Quem cantava já morreu, era o finado Roseno, era Paulo, filho do finado Roseno”. (*Zeneuda Inácio da Silva*, Crato – CE, 07 abr. 2014)⁹⁰.

A minha avó era Maria de Olinda da Conceição e a minha mãe era Maria Beatriz da Conceição, já se foram tudo. Elas dançavam Coco, quem cantava era Bastião Rosa, ele morava lá também [no sítio Baixa Dantas⁹¹], mas com o tempo ele foi embora morar lá no Tiradente, Juazeiro, ele já faleceu também. Aí a gente aprendeu a dançar com ele lá. (*Maria do Socorro da Silva Frutuoso*, Crato – CE, 7 abr. 2014).

Podemos extrair elementos que nos permitem ir criando uma cartografia dos sujeitos que praticavam os Cocos no Cariri e dos locais em que estes eram praticados. Nas narrativas emergem menções, especialmente, a homens como Mestres de Coco – apenas uma mulher é citada, chamada de Antônia Rodrigues –, como Antônio Moraes da Silva, Joaquim Preto, Antônio Pereira, Chico Carnaúba, João Rodrigues Faustino, Antônio Rodrigues, Roseno, Paulo, Bastião Rosa. Há, igualmente, a referência a diversos lugares, todos sítios, como Juá, Baixio do Muquém, Faustino, Riachão, Bonfim e Baixa Dantas.

⁸⁶ Sítio localizado na zona rural do Crato.

⁸⁷ O sítio Riachão localiza-se na zona rural de Juazeiro do Norte.

⁸⁸ Maria das Dores, 70 anos, é alagoana, veio morar no Cariri em 1956, é agricultora e dançadeira de Coco do grupo Frei Damião (Juazeiro do Norte – CE).

⁸⁹ Localiza-se próximo ao Bairro da Batateira na zona rural do Crato.

⁹⁰ Zeneuda Inácio da Silva, 68 anos, é agricultora e dançadeira de Coco no grupo A gente do Coco da Batateira (Crato – CE).

⁹¹ O sítio Baixa Dantas pertence ao município do Crato, tendo sido, por volta de 1891, habitação de muitos romeiros que chegavam à região, inclusive do Beato paraibano José Lourenço Gomes da Silva e seus seguidores.

Desta forma, com base nas entrevistas, observa-se que a prática concentrava-se na zona rural de Crato e de Juazeiro do Norte, com maior concentração no Crato, sendo puxada, principalmente, por Mestres homens. É recorrente as mulheres atribuírem a prática dos Cocos como própria do “povo mais velho” e este “povo” seria, como dizem, “papai”, “tio”, “tia”, “mãe”, avó”, “avô”, “padrinho”, em outras palavras, sujeitos com os quais possuem parentescos, indicando que a mesma configura-se como uma prática que possui referência familiar, uma herança geracional, entendimento correspondente ao percebido por Gilmar de Carvalho (*op. cit.*) em seu encontro com os Cocos de Majorlândia, como vimos anteriormente.

Nas letras de músicas, também, há referência a antigos Mestres e locais, como canta Marinêz⁹²:

*Aboio do Vaqueiro*⁹³

Eu vi o aboio do vaqueiro, eu vi o gado passar
Menina abra a porteira e deixa o gado entrar

Meu nome é Marizês, sou filha de Mariinha
Sobrinha de tio Dunizio que canta Coco e faz rima

Eu vi o aboio de vaqueiro, eu vi o gado passar
Menina abra a porteira e deixa o gado entrar

Eu vi o aboio do vaqueiro, eu vi o gado passar
Menina abra a porteira e deixa o gado entrar

Ele veio de Alagoas, casou-se com minha tia
E foi morar no Gonçalves formando a sua família

A Mestra, em seus versos, indica o nome de mais um lugar e de um homem que fizeram parte deste “outro tempo”, o Mestre do Coco que ensinou a sua família a dançar⁹⁴. Na música há o entrelaçamento de histórias relativas aos Cocos, à família da Mestra e ao cotidiano do homem do sertão, como o aboio do vaqueiro⁹⁵ e o “passar” do gado.

Notamos, na maioria das falas, que os Cocos se constituem coletivamente e comunitariamente, inclusive a agricultora Maria da Santa cita um “mutirão” para fazer menção aos sujeitos que iam dançar, assim, homens, mulheres e crianças faziam parte do momento que parecia se configurar como uma celebração, uma festa.

⁹² Marinêz Pereira do Nascimento, 47 anos, nasceu em Juazeiro do Norte, é bordadeira, cozinheira e Mestra de Coco no grupo Frei Damião (Juazeiro do Norte – CE).

⁹³ FREI DAMIÃO. Aboio do Vaqueiro (Faixa 9). In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA; FREI DAMIÃO et al., *Coco*. s/l: Betão Aguiar, 2013. 1 CD.

⁹⁴ O Coco Frei Damião, no qual Marinêz é Mestra, é formado apenas por integrantes de sua família.

⁹⁵ O aboio do vaqueiro é o canto realizado por este para conduzir o boi.

A constituição da dança do Coco como uma dança coletiva foi observada por outros pesquisadores de diversos Estados, como Paraíba e Rio Grande do Norte (ANDRADE, 2002a; CASCUDO, *op. cit.*; AYALA et al., *op. cit.*; entre outros), entretanto, no Ceará, como já assinalamos no momento inicial deste capítulo, os Cocos destacam-se nos eventos culturais e na mídia com uma configuração de dança de homens, pescadores (AMORIM, *op. cit.*; FARIAS, *op. cit.*).

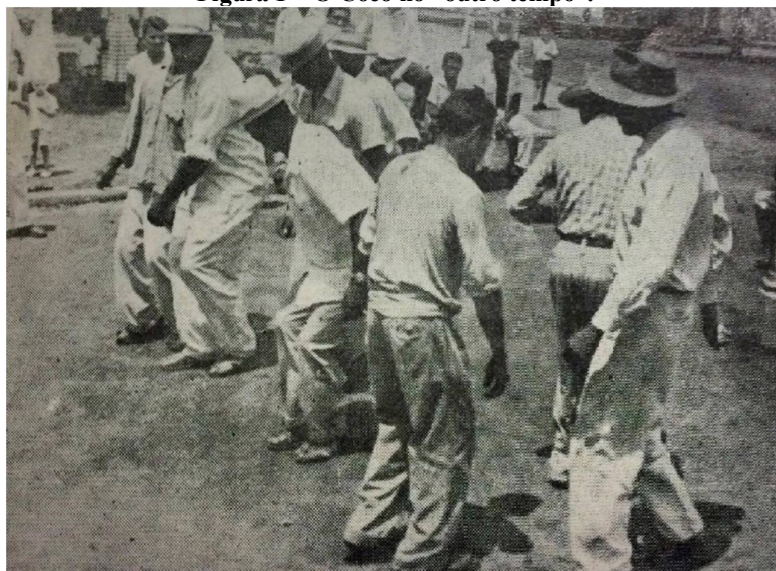
Na região do Cariri realizamos entrevistas com Mestras que apontam outras configurações da dança. Segundo Mestra Marinêz: “Antigamente na dança do Coco criança não podia brincar, só podia brincar adulto, homens e mulheres” (*Mestra Marinêz*, Juazeiro do Norte – CE, 5 ago. 2013). Há na fala da Mestra um recorte de idade que destaca a não participação de crianças na dança. Já na fala de Mestra Valquíria temos a indicação de que: “naquele tempo não tinha tanta mulher assim para ser as pareia, era mais homem, homem com homem” (*Mestra Valquíria*, Crato – CE, 8 ago. 2013). Segundo Valquíria, existia a participação de homens e mulheres na dança, porém havia uma predominância dos homens como sujeitos do saber/fazer dos Cocos, ocorrendo casos em que os pares compostos para dançar eram de homens com homens.

Recorrendo à literatura local sobre o tema, encontramos uma breve anotação sobre os Cocos na obra do folclorista José Alves de Figueiredo Filho (*op. cit.*), afirmando que “no Cariri é sempre dançado por homens, em folgedos fora de casa. No terreiro ou na sala, há a presença dos dois sexos” (p. 61). A observação realizada é relevante por apontar uma diferente organização da dança no “outro tempo” que corresponde a uma divisão espacial de gênero, no sentido de que a prática em espaços privados era permitida para as mulheres, todavia em locais públicos era restrita aos homens⁹⁶.

A nota é seguida de uma fotografia que ilustra a prática sendo realizada em algum espaço público, não há legendas que indiquem o ano ou o local em que a mesma foi tirada. No entanto, podemos conjecturar que é um registro anterior ao ano de publicação da obra ou do próprio ano, 1962. Mesmo que esta não seja em cores é possível que percebamos a presença apenas de homens, variações em suas roupas, assim como no uso de chapéus, o que indica a inexistência de figurinos ou de um padrão, não é possível visualizar cantadores ou tocadores, mas podemos ver “espectadores”, homens e crianças, posicionados ao redor dos dançadores.

⁹⁶ Esta observação será retomada em discussões teóricas no próximo tópico e, mais densamente, no último capítulo desta dissertação.

Figura 1 – O Coco no “outro tempo”.



Fonte: O Folclore no Cariri – J. A. de Figueiredo Filho (1962).

As memórias sobre os Cocos no Cariri se revelam, portanto, como narrativas abertas, são constituídas por vivências passadas ou lembranças sobre o passado, ambas compartilhadas, construindo uma memória coletiva articulada às experiências e às memórias individuais (HALBWACHS, *op. cit.*). Por isso, determinados elementos são recorrentes nas falas das dançadeiras, enquanto outros são revelados apenas na fala de uma depoente – dentre aqueles podemos citar a prática sendo realizada para tapar os pisos das casas, sobre estes podemos citar a exclusão das crianças na manifestação cultural – este aspecto só emergiu no rememorar de Mestra Marinêz.

As memórias e a literatura sobre o tema representam uma constituição polifônica desta prática cultural, seus cantos e passos não estavam centrados em apenas um local, ecoando sons e poesias em diversas paisagens, podendo ser praticados por homens, mulheres e crianças, havendo uma predominância dos homens como Mestres – papel central, tendo em vista que são os responsáveis por cantar e puxar o canto e a dança.

Sobre as origens dos Cocos no Cariri não há considerações realizadas na obra de Figueiredo Filho (*op. cit.*), o folclorista indica que a dança está ligada às raízes étnicas da região, considerando-a como um gênero de louvação, em justificativa de que suas letras faziam saudações à terra “dadivosa” que seria o Cariri, sendo cântico-dança, conforme sugeriu Mário de Andrade (2002a). Porém, de modo geral, o cratense acredita que os folguedos da região provam que a mesma não foi colonizada pelo norte do Ceará, pois: “Todos os folguedos difundidos no sul do Ceará, encontram, no entanto, similares em Alagoas, Sergipe, Pernambuco e Bahia, e isso com raízes multisseculares” (p. 15). A

suposição é justificada tendo como base a pesquisa do historiador Pe. Antônio Gomes de Araújo que anotou a presença de mais de quatrocentas famílias de origem baiana e mais de duzentas de origem sergipana, além da ligação forte com Pernambuco devido aos fluxos migratórios.

Identificamos uma pequena nota na obra de Alceu Araújo (*op. cit.*, p. 240) sugerindo que a dança praticada no sul do Ceará: “É de nítida influência alagoana, dos romeiros da Terra dos Marechais que se dirigiram a Juazeiro do Norte [...] Na exibição que presenciamos em Juazeiro do Norte em junho de 1962, o único instrumento usado era um idiofônio⁹⁷ – um ganzá”.

O autor percebe uma influência alagoana no Coco praticado em Juazeiro do Norte, mas não aponta fontes, ou uma comparação entre ambos, para mostrar os elementos identificados que possuiriam em comum as práticas realizadas nos dois locais. Entretanto, através das narrativas realizadas, da pesquisa desenvolvida e de uma revisão bibliográfica, podemos inferir que há ligações e há elementos que dialogam entre os Cocos caririenses e os Cocos alagoanos, pernambucanos, paraibanos e potiguares.

Uma primeira consideração que pode juntar-se a de Araújo (*op. cit.*) é, por exemplo, a existência de um coquista alagoano que migrou para Juazeiro do Norte e é a referência dos Cocos “do outro tempo” no município, “tio Dunízio”. Além dele, entre as atuais dançadeiras, Mestras e tocadores, temos sujeitos que migraram de Pernambuco – como Mestra Edite e Terezinha – e de Alagoas – como Maria das Dores e Expedito. A dançadeira Maria das Dores narrou, inclusive, que conheceu a prática no Sítio Baixa Dantas, local que foi moradia de romeiros migrantes de várias regiões do Nordeste, como Paraíba, Alagoas e Pernambuco. A migração de romeiros e de sertanejos que buscavam melhores condições de vida para o Cariri por conta do ambiente religioso criado em torno do Padre Cícero e por conta da prosperidade da terra, foram fundamentais na urbanização das cidades, em especial de Juazeiro do Norte e do Crato (QUEIROZ; CUNHA, 2014), e estes migrantes levam consigo seus saberes e suas práticas culturais.

Assim, observamos semelhanças com relação aos Cocos realizados no Cariri e nestes demais Estados – na música, no dançar e nas nomenclaturas utilizadas para representar seus elementos constituintes. Porém, é importante pontuarmos que estas equivalências se dão em decorrência dos movimentos dos sujeitos, como as migrações que citamos, que

⁹⁷ São os instrumentos que produzem o som através de sua vibração, por exemplo, pelo atrito ou pela agitação, como o reco-reco e o ganzá.

proporcionam encontros, trocas, que produzem trânsitos e circulações culturais (APPADURAI, 1996).

Identificamos correspondências em diversos versos de Cocos, ou até quadras completas, cantados no Cariri com relação a versos cantados em outros Estados. Nos Cocos de Cabedeu, zona costeira da Paraíba, coletados e registrados por Altimar Pimentel (*op. cit.*) mapeamos dez correspondências⁹⁸. Seguem alguns exemplos, enquanto na Paraíba cantava-se:

I
Aplantei, mas não nasceu,
carrapicho em meu vestido,
A coisa que eu mais odeio
É homem casado enxerido (ibidem, p.62)

II
Menina, se queres, vamo,
Não se ponha a maginá,
Quem magina cria medo,
Quem tem medo não vai lá. (ibidem, p. 50)

III
Já te quis, não quero mais,
Já te dei o desengano:
Que me importa que tu morras
No sereno cochilando
(Ibidem, p. 55).

Os respectivos versos foram encontrados nos Cocos do Cariri com pequenas modificações⁹⁹, como podemos observar:

I
Já plantei e semei (ô mulher)
Carrapicho nas estrada (ô mulher)
Ô coisa pra eu achar feio (ô mulher)
*É mulher arrupada (ô mulher)*¹⁰⁰

II
Menina se quer ir vamos
Não se ponha a imaginar

⁹⁸ Estas correspondências foram identificadas através da leitura da obra do autor e da escuta sensível (NAPOLITANO, *op. cit.*) das músicas de Coco cantadas pelos grupos estudos. Optamos por selecionar três trechos de músicas citadas por Pimentel e compará-las com as músicas cantadas atualmente no Cariri para ilustrar a nossa observação, os mesmos foram enumerados em algarismos romanos para facilitar a compreensão.

⁹⁹ Marcamos em *itálico* os termos modificados. É interessante pontuar que muitos desses versos são cantados não apenas por um grupo da região, mas por outros grupos de Cocos da região, ou até de outras práticas das culturas populares. Em trabalho de campo realizado em novembro de 2014 presenciamos e registramos em nosso diário de campo grupos de Maneiro Pau cantando, em Juazeiro do Norte, versos que estão em letras de Cocos da região. Revelando dimensões da cultura popular como a apropriação, adaptação, recriação e a circulação.

¹⁰⁰ NANINHA. O farol incendiou (faixa 13). In: NANINHA. *Lagoando Mar – os Cocos de dona Naninha*. Crato: Pindoretama Record's, 2013. 1 CD. (grifos nossos)

Quem imagina cria medo
Quem tem medo não vai lá¹⁰¹

III
Linda flor, linda flor (coro)
Eu já te quis, não quero mais
Linda flor, linda flor (coro)
Eu já te dei o desengano
Linda flor, linda flor (coro)
Só não quero que tu morra
Linda flor, linda flor (coro)
*Ôi, no sereno cochilando*¹⁰²

Percebe-se que os versos possuem a mesma ideia central, porém alguns outros versos foram inseridos, ou palavras modificadas, algumas apenas possuem variação na pronúncia. Observemos, por exemplo, nas letras I que ambas possuem versos correspondentes, entretanto ocorreu uma adaptação e uma recriação da letra que revelam modificações em posições de gênero que representam, antes “homem casado enxeridas” e, na música de Mestra Naninha, “mulher arrupiaada”. Esta modificação identificada pode possuir relação com o desenvolvimento do Coco no Cariri, seu contexto e sua apropriação, marcado pela emergência da figura feminina. Outras similaridades foram identificadas com relação aos Cocos coletados por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco (2002a).

No dançar mapeamos que nomenclaturas usadas pelos sujeitos desta pesquisa, como “Coco travessão”, “Coco de roda”, “toadas ou toeiras”, “trupé ou tropel”, são encontradas nos Cocos de outros Estados, principalmente de Alagoas e da Paraíba. Estas nomenclaturas não são utilizadas nos Cocos da zona costeira do Ceará, com exceção da “Coco de roda”.

O “Coco de roda” e o “Coco travessão” caracterizam modalidades da dança, citadas por Mestra Maria da Santa como típicas de antigamente. Os “Cocos de roda” são comuns nos Estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Alagoas (PIMENTE, *op. cit.*; ANDRADE, *op. cit.*; VILELA, *op. cit.*, entre outros). Porém, verificamos o “Coco travessão” apenas em Alagoas (VILELA, *op. cit.*).

A dança neste “outro tempo” era desenvolvida através do passo da umbigada. “Seu” Expedito¹⁰³ afirma que: “O Coco antigamente era o Coco umbigada, era muito

¹⁰¹ A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. Paraíba (faixa 3). In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. *Barra do Dia*. Crato: Pindodoretama Record's, 2013. 1 CD. (grifos nossos)

¹⁰² AMIGAS DO SABER. Linda flor (faixa 2). In: AMIGAS DO SABER. *Grupo Cultural Amigas do Saber*. Crato: s/g, 2012. 1 CD. (grifos nossos)

agressivo, era homem com mulher” (*Expedito José da Silva*, Crato – CE, 13 nov. 2014). Como abordamos a umbigada era/é passo característico dos Cocos em outros Estados do Nordeste (ANDRADE, 2002a; PIMENTEL, *op. cit.*).

A palavra “trupé” ou “tropel”, utilizadas por algumas brincantes do Cariri para nomear o que outros grupos do Estado do Ceará chamam de sapateado dos Cocos, é típica dos Cocos Alagoanos.

No caso do Coco Alagoano localizo o trupé como um dos fundamentos mas, mais que isso, sua função percussiva. Quero chamar atenção para o fato de que, no Coco Alagoano, o trupé tem uma intenção não só coreográfica mas também percussiva, um dançarino de Coco Alagoano é dançarino e percussionista ao mesmo tempo¹⁰⁴.

O trupé, ou o sapateado, dos Cocos, tanto em Alagoas como no Ceará, na região do Cariri, produz um som que compõe, junto aos instrumentos utilizados, a melodia dos Cocos. Por fim, investigamos o uso das nomenclaturas “toadas, toeiras” utilizadas para referenciar as músicas de Coco cantadas pelo grupo *A gente do Coco da Batateira*, esta nomenclatura usada com relação aos Cocos detectamos, apenas, na obra do cantor alagoano Jacinto Silva que se consagrou em Pernambuco como cantor de Forró e de Coco sincopado¹⁰⁵ (JOSÉ, 2012).

Esta paisagem composta por movimentos de aproximações e de distinções entre os Cocos de diversos lugares onde são dançados – Ceará, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, e mesmo entre localidades dentro do Ceará, como o litoral e o sertão – atravessa territórios e temporalidades. Independente da origem da prática cultural ela é ressignificada e possui uma poética própria a cada lugar/época/sujeitos.

Entendimento semelhante é o de Isabel Guillen (*op. cit.*) ao pensar o Maracatu de Recife e os rituais da cultura afrodescendente, considerando que:

Onde quer que tenham se originado, as práticas e costumes foram ressemantizadas ao sabor das novas circunstâncias e dos contextos vividos [...] essa tradição não foi vivida como uma camisa-de-força a impedir a imaginação de descortinar as possibilidades que lhes estavam dadas para viver (p. 22).

¹⁰³ Expedito José da Silva é esposo de Mestra Maria da Santa, nasceu em Alagoas, mas reside no sítio Quebra, localizado no Crato, e é tocador de pandeiro no grupo Amigas do Saber (Crato – CE).

¹⁰⁴ Disponível em: <<http://www.gazetaweb.globo.com/gazetadealagoas/acervo.php?c=247296>> Acessos em: 17 dez. 2014.

¹⁰⁵ Modalidade da música dos Cocos que se assemelha a um trava-língua, com emboladas aceleradas e o recurso do trava-língua com pique de embolada, caracteriza-se por explorar o tempo da música, introduzindo divisões e quebras no canto para alongar ou comprimir a métrica. Cf. Disponível em: <<http://www.pulaomuro.blogspot.com.br/2013/08/o-coco-sincopado-de-jacinto-silva.html>> Acessos em: 17 dez. 2014.

Destarte, os Cocos – suas origens e seus saberes/fazer diversos –, enquanto práticas das culturas populares que se constituem em trânsitos culturais, revelam elementos que se tangenciam em conformações rizomáticas. Compreendemos uma figuração da realidade como rizoma através de Gilles Deleuze e de Félix Guattari (1995). Os autores concebem o rizoma como um labirinto, sem fim e nem começo, sem centro e periferia, sendo uma estrutura de passagem:

Ele não é o Uno que se torna dois, nem mesmo que se tornaria diretamente três, quatro ou cinco etc. Ele não é um múltiplo que deriva do Uno, nem ao qual o Uno se acrescentaria (n+1). Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda (p. 31).

Assim, entender a produção/experimentação dos Cocos de forma rizomática quer dizer que não há *um fio de Ariadne*, não podemos demarcar uma trilha linear ou contínua na busca pela “origem histórica” desta prática, apontando um local ou grupo como fundadores da dança a partir dos quais a mesma se difundiu, mas podemos observar configurações dos Cocos que não se constituem essencialmente de unidades, mas de multiplicidades, os Cocos surgem e se apresentam de formas singulares de acordo com as circunstâncias – sujeitos, época, local, etc.

As diversidades dos Cocos e das culturas populares afiguram-se enquanto rizoma, pois, mesmo diante das multiplicidades existentes e da impossibilidade do encontro da origem, de um centro irradiador ou de uma estrutura fixa, suas práticas diversas configuram-se como uma rede de linhas que são lugares de passagens, ou seja, as produções dos fios – dos Cocos e das culturas populares – são marcadas por processos de trocas, de diálogos, por encontros que constroem uma coesão dinâmica, tendo em vista que o dançar e as culturas estão sempre em movimentos, da mesma maneira que o rizoma é um sistema aberto.

Portanto, os Cocos no Cariri estão em processos de transformações por movimentos que podem trazer novos passos para o dançar/cantar por meio de mutações como as que surgem em decorrência das apropriações das mulheres dos processos criativos desta dança, sejam como Mestras ou como dançadeiras, produzindo outras poéticas e vias de invenções das culturas populares.

2.3 AS MULHERES ENTRAM NA DANÇA: TRANSMISSÃO E APROPRIAÇÃO CULTURAL DOS/NOS COCOS CARIRIENSES

Em trabalho de campo realizado no período de 2013 a 2015 em Juazeiro do Norte e no Crato, identificamos diversos grupos de Coco na região, porém quatro grupos nos chamaram a atenção, por serem os que recebem maior destaque por parte da mídia e das políticas públicas culturais, por serem considerados de “tradição cultural”¹⁰⁶ e trazerem como sujeitos produtores as mulheres, além de revelaram-se singulares por praticarem os cantos dançados diferente dos Cocos de praia comumente vistos no Ceará. Usam diferentes instrumentos, dançam com passos mais lentos, fazem menos improviso na música, além da prevalência da presença feminina, pois nos Cocos de praia é predominante a presença masculina (AMORIM, *op. cit.*; FARIAS, *op. cit.*; ARAUJO, *op. cit.*). Assim, estes Cocos praticados no Cariri se distinguem, principalmente, por serem dançados e cantados quase que exclusivamente por mulheres¹⁰⁷.

As mulheres integrantes desses grupos são, em sua maioria, agricultoras ou profissionais autônomas. Nos grupos assumem as funções de Mestras de Coco¹⁰⁸ - aquelas que cantam - e de dançadeiras. Cada grupo possui uma trajetória particular, assim como formas específicas de dançar e de cantar.

O grupo mais antigo, fundado em 1979, chama-se *A gente do Coco da Batateira*¹⁰⁹. Este se organizou a partir da iniciativa de Edite Dias de Oliveira Silva. O jornal eletrônico o Nordeste narra a trajetória da Mestra:

Nascida em 6 de agosto de 1940, no Município de Bom Conselho-PE, filha de José Dias de Oliveira e Salvelina Ferreira de Oliveira, chegou ao Crato, CE, em fevereiro de 1969, e desde então mora no bairro Gisélia Pinheiro (Batateira). Participa ativamente de movimentos comunitários e sociais. Liderou lutas da comunidade, mutirões para construção de casas e arrecadação de cestas básicas para famílias

¹⁰⁶ Na localidade existem os grupos de tradição cultural e os grupos parafolclóricos, aqueles são formados por sujeitos que vivenciam/vivenciaram as práticas em seus cotidianos e estes são constituídos por uma busca de preservação e divulgação das práticas populares, muitas vezes suas produções são marcadas por releituras dos folguedos e incorporação de coreografias. Esta tendência de organização e fundação de grupos parafolclóricos vem ocorrendo no Cariri, fazendo surgir grupos, inclusive de Coco, formados, essencialmente por jovens, e coordenados por Mestres, como é o caso do Coco de Mestra Mazé. Residente do sítio Muriti, localizado no Crato, Mazé de Luna é Mestra de reisado em um grupo fundado por seu falecido pai, Mestre Dedé de Luna, atualmente a brincante fundou um grupo de Coco, constituído por adolescentes, porém este realiza encenações e coreografias das letras de Coco, por isso optamos em não incluí-lo na pesquisa. Existe outro grupo de Coco dançado identificado, mas não iremos investigá-lo, localizado em Juazeiro do Norte, é o Coco São Francisco, coordenado pelo tio de Mestra Marinêz, Dodô, formado por homens e mulheres de sua família. Não iremos abordá-lo, pois optamos em investigar os grupos femininos.

¹⁰⁷ Em dois grupos aparecem homens como tocadores de instrumentos.

¹⁰⁸ A Mestra também pode ser chamada de coquista ou tiradora de Coco.

¹⁰⁹ Batateira é o codinome do Bairro Gisélia Pinheiro no Crato.

carentes. Integra a associação de moradores de seu bairro, o Conselho Municipal das Mulheres e o Sindicato dos Trabalhadores Rurais. É, também, membro-fundadora da Fundação do Folclore Mestre Elói, compondo seu Conselho de Mestres do Saber Popular¹¹⁰.

Figura 2 – Mestra Edite tocando o pandeiro.



Fonte: <http://www.psertaosonoro.wordpress.com>

“Dona” Edite, que atualmente possui 74 anos, teve o primeiro contato com a dança ainda menina em Pernambuco, sobre essa experiência, relembra que: “lá vinha aquela roda de Coco, só ficava os velhos lá dentro, e a gente não ia, porque era para tá todo mundo do lado do pai, né?! A gente ficava de braço cruzado, então eu não gostava do Coco, com certeza!” (Crato – CE, 5 ago. 2013). A agricultora não gostava da dança por associá-la, em sua adolescência, a uma prática de idosos, ou, talvez, pelo motivo que “*era para tá todo mundo do lado do pai*”, ou seja, era uma prática na qual os jovens estariam sob a vigilância dos pais, isso poderia gerar desinteresses pela mesma.

Em 1979, Dona Edite atuou como monitora do Mobral¹¹¹, em parceria com outra monitora, Antônia Selma, resolveu fazer uma festa de Coco para comemorar o mês do

¹¹⁰

Informações

Disponíveis

em:

<

http://onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Mercado+Modelo,+Bahia<r=m&id_pesquisa=439> Acessos em: 13 fev. 2015.

¹¹¹ Movimento Brasileiro de Alfabetização – MOBRAL foi fundado e desenvolvido durante a ditadura militar no Brasil pela Lei nº 5.379 de dezembro de 1967, o movimento destinava-se à alfabetização de adultos.

folclore e o encerramento das aulas, desta forma, preparou uma apresentação na Praça da Sé da cidade do Crato. Sobre a mesma, conta:

aí teve o mês de agosto de 1979, aí tinha o seu Elói¹¹² que ele era o folclorista do Crato, aí ele veio aqui, falou com a gente lá na sala de aula para que a gente... eu era a professora, chamava monitora, aí nós era duas monitora nesse salão [...] Aí a de lá sabia dançar Coco e cantar roda, e ela tinha dois alunos que dançava Coco e eu só tinha uma aluna que também sabia, ela era bem jovem na época. Era Antônia Selma Gomes, mas ela faleceu tão jovem, a bixinha. Eu era madrinha dela de fogueira, aí ela disse: “madrinha vamos fazer uma dança de Coco?” “e tu sabe?” “eu sei cantar as toeiras¹¹³” e as irmãs dela sabiam bater nos instrumentos que têm. Nós combinemos com as irmãs dela e combinemos com os alunos e combinemos com a turma toda, e juntou a minha turma e a dela, menina e foi um Coco chique! Queria que tu visse como foi lindo na praça da Sé! (*Ibidem*).

Com o fim do Mobral, a Associação das Mulheres da Batateira formou um grupo para organizar a dança das mulheres. O grupo inicialmente era aberto, sem uma formação fixa e dançava em noites de São João e festas na Comunidade. A partir de 1982, a Mestra contou-nos que o grupo passou a ter integrantes fixas e figurino: “Dama e cavaleiro nós começemos a formar em 1982, aí nós fomos organizando o grupo nessa época, quando ele era solto, ele era de todo jeito. Aí nós fomos organizando o grupo, minha filha, e sustentemos até hoje, nunca foi desativado!” (Crato – CE, 7 abr. 2014).

Dona Edite assumiu um papel caracterizado por ela como: “o que eu faço é coordenar o grupo, ir atrás das meninas, da roupa, do cachê, eu chamo de a coordenadora do grupo.” (*Idem*, 8 ago. 2013). A agricultora não conduz o canto na brincadeira, desta forma, o grupo possui outras Mestras que executam esta função. Pelo grupo já passaram três Mestras cantadeiras de Coco. A primeira foi Antônia Selma. Após seu falecimento, sua mãe, Filomena Gomes, a substituiu. Não localizamos nenhuma fotografia de Antônia Selma, porém, identificamos uma de Mestra Filomena em apresentação junto ao Coco da Batateira.

¹¹² Elói Teles de Moraes foi um radialista, escritor, jornalista e folclorista que atuou na região do Crato, segundo as entrevistas realizadas, foi um grande incentivador da formação de “grupos de tradição” na região. Exploraremos sua atuação no capítulo seguinte.

¹¹³ As mulheres do grupo da Batateira chamam de toeiras os versos cantados pela Mestra, não sendo a mesma coisa que toada.

Figura 3 – Mestra Filomena cantando Coco.



Fonte: Arquivo de Mestra Edite.

Quando Mestra Filomena Gomes faleceu, a dançadeira Maria de Lourdes Moraes assumiu o papel de Mestra e permanece até os dias atuais. Esta é mais conhecida como Mestra Valquíria, possui 73 anos, é agricultora aposentada e costureira.

Figura 4 – Mestra Valquíria esperando para realizar apresentação em 09 nov. 2014.



Fonte: Elaborada pela autora.

Sobre como aprendeu a cantar e a dançar a atual Mestra relembra: “Aí um dia Dona Edite chegou lá em casa perguntando se eu sabia cantar, eu disse: eu já cantei, a gente não esquece não! E aí eu fiquei, gosto da brincadeira! Eu canto as músicas velhas que meu pai cantava, que eu tenho gravada, eu gravo aqui na cabeça!” (Crato, 8 ago. 2013). Atualmente o

grupo é formado por 17 pessoas, sendo dois homens¹¹⁴ responsáveis por tocar os instrumentos, um bombo e um pandeiro. O grupo dança o Coco de roda, já realizou apresentações em Fortaleza e em São Paulo.

Esse foi o primeiro grupo de Coco a se formar com uma composição feminina. Na história contada pelas palavras de “Dona” Edite e da imprensa local articulam-se fatores como o Mobral, um projeto de alfabetização de adultos que estimulava a realização de atividades culturais como complementação pedagógica, estratégias de mobilizar, incentivar o espírito comunitário e reduzir a evasão (HORIGUTI, 2009). Além disso, temos que a segunda metade da década de 1970 é marcada pelo ressurgimento das organizações populares e movimentos em luta pela redemocratização do país, cujo contexto tem uma significativa presença feminina em associações, movimentos contra a carestia e por creches, partidos políticos, comunidades eclesiais de base, etc., favorecendo novos espaços de participação das mulheres.

“Dona” Edite desde que chegou ao Crato tornou-se uma liderança comunitária que atuava no Mobral, mas também tinha/tem participação política¹¹⁵. Outro fator a ser considerado é a igreja como possibilidade para as mulheres adentrarem outros espaços públicos, pois, mesmo numa cultura machista, que restringe as mulheres ao espaço doméstico, é aceitável que estas participem de atividades religiosas, facilitando o acesso a espaços não necessariamente religiosos. “Dona” Edite relata que no início do grupo “dançava qualquer hora, nas noites de São João, nas noites de Renovação, Nossa Senhora Aparecida...” (Crato – CE, 7 abr. 2014).

Essas condições vivenciadas por integrantes deste grupo indicam conexões com um contexto favorável à participação das mulheres num programa de alfabetização e, posteriormente, num grupo de dança tradicional, que representa a cultura local¹¹⁶. Na fala de Mestra Edite sobre a criação do grupo houve a referência a Mestre Elói Teles como agente incentivador, seu papel e atuação são marcados por um projeto de fortalecimento das práticas populares da região, associado a um contexto marcado por políticas públicas culturais, contexto no qual estão inseridos todos os grupos de Coco pesquisados¹¹⁷.

Outro grupo é o *Amigas do Saber* fundado por Maria Luciê Nogueira, mais conhecida como Maria da Santa, por conta de sua atuação nas atividades religiosas do Sítio

¹¹⁴ Esses são contratados quando há apresentação, não são integrantes fixos dos grupos.

¹¹⁵ Mestra Edite é associada ao Partido Comunista do Brasil, sendo considerada militante histórica da Cidade do Crato. Inclusive, nas redes sociais do partido há fotos da Mestra e sua definição como tal. Além disso, a agricultora integra, como já afirmamos, a Associação de Moradores da Batateira, o Conselho Municipal de Mulheres e o Sindicato dos Trabalhadores Rurais.

¹¹⁶ Iremos desenvolver esta questão no próximo capítulo.

¹¹⁷ Este será discutido no próximo capítulo.

Quebra – localidade que reside, situado na zona rural do Crato. A Mestra possui 56 anos e é agricultora. Maria da Santa conta-nos que aprendeu a dançar, cantar e tocar com seu avô e com seu pai, sobre sua entrada na dança, lembra:

Sou nascida e criada aqui no sítio, no Crato, e cresci vendo essas brincadeiras. Aí com a faixa de nove anos assim eu já participava, via meus pais, meus avós. Meus irmãos mais velhos me levava para essas brincadeiras, inclusive com a idade de dez anos assim eu já tocava um instrumento, um pandeiro, né?! Que meu irmão ensinava. Então, eu cresci vendo essas tradições (Crato – CE, 4 ago. 2013).

Figura 5 – Mestra Maria da Santa em apresentação na Mostra SESC Cariri de Culturas em 09 nov. 2014



Fonte: Elaborada pela autora.

A escola onde estudava realizava brincadeiras ao final de cada ano letivo, quando Maria da Santa concluiu a 8ª série fez um grupo de Coco com as mulheres da escola e do Sítio Quebra, em 2003, como rememora a Mestra: “Me convidaram pra eu participar de uma escola do EJA pra concluir a 8ª série. Aí, então, foi dentro da sala de aula [...] aí eu fui e inventei de ensaiar a dança do Coco [...] “vamos dançar o Coco!” Aí eu saí ensaiando passo por passo e deu certo.” (*Idem*, 4 abr. 2014).

A dança parece ressurgir a partir de uma ativação de memórias, relacionadas à lembrança dos passos que, então, são ensinados. Aspecto que, similarmente, pode ser observado na fala citada de Mestra Valquíria, em sua afirmação de que canta “*as músicas velhas que meu pai cantava, que eu tenho gravada, eu gravo aqui na cabeça!*”, a cantadeira atribui o fator da lembrança relacionado às letras das músicas que aprendeu e ouvia seu pai

cantar. À vista disto, podemos afirmar que a apropriação dos Cocos liga-se a um processo de rememoração de sua feitura no “outro tempo”.

Atualmente, o grupo possui 13 mulheres, que variam de 12 a 76 anos, e três homens, que tocam pandeiro, violão e bombo. O ganzá é tocado pela Mestra. As músicas do grupo são criadas por Maria da Santa e seu esposo. O grupo pratica o que chamam de Coco baião, pois os instrumentos utilizados proporcionam uma batida semelhante à do baião¹¹⁸.

Por intermédio dos relatos de Mestra Maria de Lourdes e de Mestra Maria da Santa se evidencia outra rede de relações presentes na entrada das mulheres na dança do Coco, esta será aprofundada no decorrer do tópico e é constituída por um aprendizado anterior, relacionado a uma experiência familiar de dançar o Coco, que expressa uma transmissão cultural manifestada nos depoimentos de diversas dançadeiras.

O terceiro grupo, *Coco Frei Damião*, foi fundado por Marinêz Pereira do Nascimento, 47 anos, nascida em Juazeiro do Norte, cantadeira, bordadeira e cozinheira. A Mestra relata a sua iniciação na dança: “A história da dança do Coco já vem nas primeiras gerações da minha família, um rapaz de Alagoas, casou com a irmã do meu avô paterno, o nome dele é Antônio, mais conhecido como Tio Dunízio, morava no Crato.” (Juazeiro do Norte – CE, 5 ago. 2013).

Figura 6 – Mestra Marinêz cantando e tocando o ganzá em Apresentação na Mostra SESC Cariri de Culturas em 10 nov. 2014.



Fonte: Elaborada pela autora.

¹¹⁸ O baião é dança e canto típico do nordeste brasileiro, alguns sugerem que este derivou do baiano, ganhando influências das cantorias de viola e das danças indígenas, popularizando-se em 1940 com Luiz Gonzaga. Segundo Figueiredo Filho (*op. cit.*), o baião influenciou diversas manifestações culturais no Cariri.

Em 2003, a Mestra começou a dançar Coco no grupo do Mestre Dodô¹¹⁹, continuidade do grupo de Tio Dunízio, formado de homens e de mulheres da mesma família. Marinêz saiu desse grupo em 2005, após aceitar um convite para ensinar a dança, contrariando a vontade do Mestre.

Eu nasci e me criei dentro da história do Coco, mas que eu assumi a responsabilidade tem 10 anos, eu fui dançar Coco num Coco que um tio meu tomava conta do Coco, o Mestre Dodô. Essa história é meio engraçada, mas você quer saber, eu vou lhe contar. Ia ter uma apresentação no Banco do Nordeste, eu convidei meu cunhado. Ao chegar lá, ele achou muito interessante e queria levar pras crianças aprender, no outro dia eu levei pro Mestre e ele não aceitou, ele disse que era a cultura da família e ele não quer passar para ninguém, mas isso não foi surpresa, porque a gente sabe que a tradição que eles quer levar adiante é essa, e eu não sei o que é que aconteceu naquele momento que eu tive outro pensamento diferente do dele, aí eu disse: “pois eu vou ensinar a ele, aí ele disse: você tem coragem?”. Aí ele disse: “ah, pois a partir de hoje você não dança mais o Coco!” Aí eu disse: “não tem problema, eu vou montar um Coco!” (Ibidem, grifos nossos).

A Mestra levanta interessantes considerações que revelam um rompimento com uma tradição instituída em sua família, em decorrência do saber/fazer que lhe empodera e permite que (re)invente esta tradição, assim, resolveu formar um grupo de Coco com mulheres de sua família, que possuem de 8 a 76 anos. O caso descortina como o processo de transmissão cultural é constituído por relações de poder. O grupo dança e canta os Cocos de roda e trocado, utiliza apenas o ganzá, balançado pela Mestra que faz as emboladas.

O quarto grupo tem como Mestra Ana, “vulgo” Naninha, 76 anos, agricultora cratense que conheceu a dança quando criança através de seus avós e pais. Sobre essa época, recorda: “Eu nasci em 1º de julho de 1937, aí desde criança já ouvia coco, meus avós, meu pai e minha mãe, todos dançavam, cantavam” (*Mestra Naninha*, Crato – CE, 4 ago. 2013). Nessa época a Mestra tinha oito anos de idade, a prática acontecia no Sítio Baixio do Muquém¹²⁰, no Crato, onde residia com seus familiares.

¹¹⁹ O Grupo São Francisco, que tem como Mestre Dodô, como já explicamos anteriormente, não será pesquisado, pois é um grupo formado por homens e mulheres e este estudo enfoca apenas os grupos de femininos.

¹²⁰ Localizado na zona rural do Crato – CE.

Figura 7 – Mestra Naninha em apresentação em 16 nov. 2015.



Fonte: Elaborada pela autora.

Após se mudar para o bairro Alto da Penha¹²¹ parou de dançar e de brincar, como lembra:

Eu cantei muito nesse tempo, junto lá! Depois que me mudei, aí acabou tudo! Aí João do Crato¹²² chegou aqui “Dona Ana, tu sabe alguma coisa do outro tempo?” Eu disse: “Eu sei de tudo do tempo que eu nasci pra cá e as coisas que meus avós contavam”. [...] Foi agora, foi... foi... eu acho que tá com uns dois anos, né? Foi em 2011, foi lá na SCAN¹²³ que Ridalvo¹²⁴ me conheceu. Aí começou lá na SCAN: “Ei, Dona Naninha, vem cantar!” Eu digo: “Eu não vou cantar, já tem outras cantadoras de Coco” [...]. Aí, minha filha, eu comecei a cantar, né?! Se agradaram, aí ficou! (*Ibidem*).

A Mestra retomou o canto em 2011 com o incentivo de sujeitos locais envolvidos com as culturas populares e juntou-se à Sociedade Cratense de Auxílio aos Necessitados –

¹²¹ Um bairro popular da cidade do Crato – CE que se liga ao centro da cidade por meio de um elevador.

¹²² Artista da região que possui atuação junta à Secretaria de Cultura do Crato, mantém, portanto, relações com os grupos culturais locais, e atualmente é diretor da SCAN.

¹²³ SCAN é sigla que corresponde à Sociedade Cratense de Auxílio aos Necessitados, a mesma oferece atividades para idosas e idosos, localiza-se no Crato.

¹²⁴ Na época Ridalvo Felix de Araujo era mestrando na Universidade Regional do Cariri e desenvolvia seu trabalho sobre os Cocos cearenses e o Candombe mineiro.

SCAN, formando o grupo *Coco da SCAN*, integrado somente por mulheres que ensaiam semanalmente na sede da associação. Como narra o artista João do Crato¹²⁵:

Nós percebemos que existia essa potencialidade de existir um grupo de tradição, elas cantavam cantigas de memória, cantigas das colheitas da roça, aí Naninha caiu em cima, porque ela precisava colocar para fora toda aquela coisa que ela tinha na memória, ela quando sobe em um palco não quer mais sair. (Crato – CE, 12 nov. 2014).

Novamente o processo de rememoração dos saberes e dos fazeres dos Cocos faz-se presente como mecanismo que move e possibilita a apropriação da dança pelas mulheres e sua (re)invenção. Nesse sentido, vamos elaborando uma cartografia desta dança na região. Nos Cocos do Crato observamos que esta dança era praticada por Mestres cujo falecimento, da mesma maneira que mudanças na vida das mulheres (como o casamento, a mudança no local de moradia), fez com que deixasse de ser praticada, sendo retomada em contextos diferentes por mulheres que outrora haviam sido dançadeiras e tornaram-se Mestras. O caso de Juazeiro se destaca, pois Mestra Marinêz, após um desentendimento, rompeu com o grupo de Coco que fazia parte e criou um novo grupo. Este não está associado a um bairro, um sítio ou uma instituição, mas a uma família. Vejamos outras reminiscências sobre esse processo de apropriação do dançar:

É uma coisa anterior, né? Eles já traz! É uma coisa que veio pro Brasil, né? foi dos índios, foi dos escravos, foi naquele tempo que os escravos trabalhavam muito e pra se divertir eles faziam essa dança de Coco, fazia dança do capoeira, fazia essas danças que hoje a gente tá resgatando, que segundo conta os mais velhos que meu pai. (Mestra Edite, Crato – CE, 5 ago. 2013, grifos nossos).

Comecei eu criancinha, né? Comecei eu vendo eles dançando, aí eu fui prestando atenção, até que eu já tava dentro da dança! Quando eu entrei mesmo na dança eu já tava com 10 anos de idade. *Aí eu vim me embora pro centro, parei*, passei uns tempos trabalhando no centro do Crato, aí depois eu fui e aluguei uma casa aqui na Batateira, quando eu cheguei aqui eu não sabia nem o que era escola, ela aqui [aponta para Mestra Edite] foi a minha primeira professora, de escola né? Que ela ensinava no Mobral. *Aí quando foi no final da aula, ela disse “o que é que nós vamos fazer?” Aí eu fui e dei a ideia: “Dona Edite, tem a dança do Coco!”* Aí Selma e Filomena cantavam, *aí desse jeito fizemos, formemos um grupinho com um bocado de menina que estudava lá, aí demos brasa!* Quando deu fê, Mestre Elói chamou a gente pra fazer apresentação na Praça da Sé. (Maria do Socorro da Silva Frutuoso, Crato – CE, 7 abr. 2014, grifos nossos).

Eu também comecei a dançar com 10 anos, tio Dunízio me ensinou, aí fiquei dançando. Tio Dunízio foi embora para o céu, nós não lembra quando. *Aí depois a*

¹²⁵ João Ulisses Filho, vulgo João do Crato, artista caririense e ativista cultural e social, define-se como “missionário da arte”, desenvolve trabalho junto a Secretaria do Crato e coordena a SCAN junto com Ercília Correia.

*Marinêz formou essa brincadeira e perguntou se eu queria brincar, eu disse: quero! (Francisca Maria Matias, Juazeiro do Norte – CE, 6 abr. 2014, grifo nosso)*¹²⁶.

Eu comecei a dançar o Coco quando eu tinha, assim, uns 7 anos, porque meu pai era coqueiro, minha mãe era coqueira, minha avó era coqueira. Aí quando foi o tempo que eu cresci mais, *chegou a época de casar, aí eu terminei a brincadeira*, já tinha 20 anos, né?! *Depois voltei a fazer o que sempre fiz.* (Sebastiana Romão de Souza, Crato – CE, 7 abr. 2014, grifos nossos)¹²⁷.

A partir das falas podemos salientar alguns elementos que balizam o processo de apropriação da dança compreendido pelas mulheres como um “*resgate*” das culturas africanas e indígenas, como na fala de Mestra Edite, mas também como um “*retorno*” a uma prática que já realizavam em suas infâncias, como falou a dançadeira Sebastiana Souza. As falas revelam pelo menos três motivos para as dançadeiras terem deixado de praticar a brincadeira, sendo eles: a mudança de moradia, a morte do responsável por puxar a prática – o Mestre – e a questão de gênero¹²⁸.

Interessa-nos discutir o movimento que se revela no espaço criado entre a experiência da infância e a retomada do dançar, ao qual estamos nomeando de apropriação da prática cultural. Entendemos a apropriação não como assimilação mecânica de algo e a sua reprodução, mas, como propõe Roger Chartier ao pensar a leitura, um processo de interpretação, ou uma invenção baseada na produção de significados a partir de uma experiência com uma materialidade e da subjetividade dos sujeitos (CHARTIER, 2002).

As mulheres vivenciaram experiências concretas com o dançar em um “outro tempo” que foram interrompidas por diversos motivos e retomadas em momentos diferentes, evocando saberes e práticas em um processo no qual emergiu novos significados e novas modalidades do saber/fazer¹²⁹, gerando o reposicionamento delas diante da dança, através, por exemplo, do exercício de outras funções, como a de Mestra. Esta se constitui como papel central nos Cocos, pois que a figura da Mestra representa uma liderança organizacional, além de carregar a autoridade do saber, pois é a responsável pelo canto.

Esse processo de apropriação revela que as tradições são dinâmicas, estão em movimentos de mudanças e de permanências. Etimologicamente a palavra tradição provém do latim e possui como sinônimas palavras como transmissão e ensinamento, a noção “teve originalmente um significado religioso: doutrina ou prática transmitida de século para século, pelo exemplo ou pela palavra. Porém, o sentido se expandiu, significando elementos culturais

¹²⁶ Agricultora e dançadeira do grupo Coco Frei Damião (Juazeiro do Norte – CE), possui 66 anos, é mãe da Mestra Marinêz e de mais 17 filhos.

¹²⁷ Agricultora e dançadeira do grupo A gente do Coco da Batateira (Crato – CE).

¹²⁸ Essa será debatida ao final deste tópico.

¹²⁹ Os significados da mesma forma que as modalidades serão trabalhadas nos próximos capítulos.

presentes nos costumes, nas Artes, nos fazeres que são herdados do passado” (SILVA; SILVA, 2014, p. 405). Sendo assim, a tradição envolve a transmissão de dados culturais entre gerações diferentes. A questão da transmissão de um dado cultural nos remete as reflexões de Anthony Giddens (1997) sobre a existência de guardiões das tradições, sendo as tradições “excludentes” por permitir que apenas um grupo de “iniciados” compartilhem a mesma e a pratiquem.

Então, o processo de apropriação da prática pelas mulheres ocorreu devido as suas experiências passadas que permitiram a transmissão cultural da dança através da oralidade e das suas experiências corporais, uma transmissão intergeracional, permitindo que essas se configurassem como “guardiãs da tradição”¹³⁰ que, com base nas entrevistas citadas, remete às culturas afro-indígenas e às histórias e práticas culturais realizadas por suas famílias.

Baseando-se neste entendimento, adentramos em uma discussão que permeia o conceito de tradição e é referente ao binômio mudança/permanência, que envolve uma reflexão sobre culturas populares. As culturas populares foram pensadas pelos românticos e folcloristas (século XVIII-XIX) como a busca pela preservação de saberes tradicionais, considerados ingênuos, puros e, portanto, imutáveis, ameaçados pelo processo de modernização, opondo, modernidade e tradição. Todavia,

é preciso pensar em tradição e transformação como complementares entre si e não excludentes. Pois o termo tradição não implica, necessariamente, uma recusa à mudança, da mesma forma que a modernização não exige a extinção das tradições e, portanto, os grupos tradicionais não têm como destino ficar de fora da modernidade (CATENACCI, 2001, p. 34).

Destarte, o processo que demarca a apropriação da dança pelas mulheres é compreendido como um movimento de transposição de saberes e de reposicionamento do dançar, demarcado pela produção de dançares que possuem relações com as suas experiências passadas, mas se constituem como outros¹³¹. Pois que, segundo Eric Hobsbawm e Terence Ranger (*op. cit.*, p.11), “a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade”. As tradições necessitam da referência de um passado no qual possam ser identificadas práticas que devem ser reproduzidas através da repetição¹³² e da recriação. Porém, as tradições devem ser consideradas dinâmicas e não imutáveis,

¹³⁰ Esse processo ocorre permeado de relações de poder e de conflitos, esses serão discutidos no segundo capítulo.

¹³¹ Aprofundaremos esta questão no próximo capítulo.

¹³² É importante apontarmos que o que chamamos de repetição não é a generalidade. Segundo Gilles Deleuze (2006), a repetição está ligada a uma singularidade não permutável e a uma ação em relação a algo de produção

[...] a tradição e, conseqüentemente, os processos de transmissão, são ambivalentes, contraditórios e complexos. A obtenção, desenvolvimento, recriação, adaptação, decomposição, e reconstrução de quaisquer dados culturais fundam-se em vários aspectos, simultaneamente de permanência e de mudança. Logicamente, o mesmo acontece para os processos de transmissão no que respeita em particular a música e a dança (CORDEIRO, 2012, p.20).

Além de esses grupos trazerem novos sujeitos, as mulheres, como criadoras da arte e da poesia dos Cocos, revelam novas formas no saber/fazer da prática cultural, cada qual com suas peculiaridades criam modalidades do cantar e do dançar. Ao se apropriarem da dança, as mulheres produzem singularidades e pluralidades, (re)inventando uma tradição¹³³.

Por fim, há mais um tema que atravessa a entrada das mulheres na dança, este é expresso na questão de gênero. Esta se revelou nos depoimentos das mulheres ao contar como iniciaram a realização da prática cultural, tendo em vista que, na maioria das narrativas, no “outro tempo” o Coco era misto e liderado por homens. A questão de gênero que emerge na experiência das Mestras e dançadeiras entrevistadas pode ser compreendida em três dimensões: a familiar, a social e a da cultura popular.

Tendo sido a primeira mais recorrente nas memórias das mulheres. Nesta ocorre a referência à resistência por parte dos maridos quando resolveram participar da dança, como podemos observar:

Aí meu marido “essa brincadeira você não vai brincar não!”, era lá na Baixa Danta! Aí quando ele morreu, eu fiquei assim um pouco isolada, né? [...] Aí eu disse “Eu vou voltar pra minha vida de sempre, né?! Aí eu voltei pra brincadeira!” (*Sebastiana Romão de Souza*, Crato – CE, 7 abri. 2014).

O meu não aceitava não, o meu marido. Ciúme, era. Isso que ele colocava na mente, aí depois ele foi se acostumando, até que aceitou. [...] Mas, as meninas davam conselho “isso é só o Coco de mulher, pai!” Ele: “É porque fica faltando as coisas dentro de casa!” “Quando eu chegar, eu faço!” [...] O meu só queria que eu fosse pra roça, da roça pra casa, não ter direito a brincadeira, nem festa, nem nada, aí eu digo “nem, assim não! eu não arrumo amiga nenhuma!” Porque a gente só arruma amiga nos grupos! (*Maria Neide*, Crato – CE, 7 abr. 2014)¹³⁴.

A família, historicamente, constituiu-se como um espaço de dominação masculina e subordinação feminina que é largamente entendida como expressão de uma divisão sexual do trabalho, base da desigualdade de gêneros. Entendendo que “los sistemas de genero/sexo son los conjuntos de prácticas, simbolos, representaciones, normas e valores sociales que las

de singularidades e de diferenças. As mulheres repetem o dançar mantendo singularidades do passado, produzindo diferenças e outras singularidades.

¹³³ A (re)invenção dos Cocos pelas mulheres, assim como a relação entre mudanças e permanências, passado, presente e futuro serão discutidas no segundo capítulo, como já afirmamos.

¹³⁴ Agricultora, 65 anos, dançadeira no grupo A gente do Coco da Batateira (Crato – CE).

sociedades elaboran a parti de la diferencia sexual anátomo-fisiológica y que dan sentido a la satistación de los impulsos sexuales, a la reproducción de las especie humana y en general al relacionamiento entre las personas” (BARBIERI, 1993, p. 149-150), logo, a organização da vida familiar e doméstica é um “espacio privilegiado de las mujeres y identificado en nuestras sociedades como el lugar de la subordinación feminina” (p. 156). No entanto, esta dominação não ocorre sem resistência das mulheres e sem conflitos quando os papéis e as posições são questionados e desnaturalizados.

Agora chegou em um momento que eu vou ter que falar a verdade, vou ter que abrir o jogo. Na época em que eu vi os meus familiares brincando era homem com mulher, mas na época que eu fui formar esse grupo, as mulheres falaram “se for pra dançar mulher com homem eu não posso dançar, porque meu esposo não vai gostar!” então, eu disse: “Vamos fazer invertido!” Eu vou logo fazer minha colocação, em primeiro lugar, assim, na época em que foi fundado esse grupo, eu vou começar de casa, minha mãe dizia que santo de casa não obra milagre, mas graças a Deus que obrou! Mas, meu esposo, nós quase que havia uma separação, quase que havia uma separação, porque ele não aceitava, tá entendendo?! Ele não tocava na época no grupo, era só nós, aí ele não aceitava, ele também tinha problema de saúde, ele não gostava e criticava, ele dizia que eu ia parar isso e tudo mais! (*Mestra Maria da Santa*, Crato, 4 abr. 2014).

Eu enfrentei muito preconceito também, logo quando começou. O meu esposo não queria, brigava comigo como um todo, mas eu insisti, não desisti! Um dia eu disse a ele: “Olha, você tá brigando a toa, porque o que eu fazia desde criança passou uns tempo adormecido, mas depois, meu amigo, se acordou, não vai dormir mais, não vai dormir mais não!” (*Antônia Maria*, Crato, 4 abr. 2014).

Transformações sociais, econômicas, políticas e culturais incidem nas formas de conjugalidade e de relações entre os sexos, e os estudos sobre gênero tem revelado tensões, movimentos em variedade de confrontos que resultam em integração-diferenciação, mudanças-permanências, de modo que as modificações são vivenciadas de diversas formas no âmbito individual e social (MATOS, 1997). As mulheres, também, trazem em suas falas experiências de conflitos na Comunidade, como no caso narrado pela Mestra Edite:

Mas, era muita gente da Comunidade, nós mesmo ajuntava as roupas da gente, era só mulheres, porque na época os homens não quiseram dançar, nós convidamos, uns dizia que não era corno, veado, cabra sem vergonha, cachorro, para dançar Coco, aí deixaram para nós [...] [a gente] dançava na frente dessa rua que tem um quadrado, nessa rua. Mas, o pessoal jogava pedra, jogava bomba. (*Mestra Edite*, Crato – CE, 5 ago. 2013).

“Dona Edite” lembra que as mulheres foram ofendidas verbalmente e até fisicamente por decidirem dançar. Sobre a não participação dos homens na dança afirma que “*deixaram para nós*”, recolocando a questão da relação de dominação existente. Quer dizer,

as relações de gênero, seus conflitos e mudanças constituem engrenagens balizadoras de práticas culturais. De tal modo que a dança do Coco no Cariri cearense teve, em um primeiro momento, conforme as reminiscências das mulheres, a referência a Mestres homens e as mulheres figuravam como dançadeiras e espectadoras.

Entremos na última dimensão observada que é a da cultura popular enquanto espaço que é tanto produto quanto produtor de relações de gênero. As artes populares em suas dimensões de gênero são pouco abordadas nos estudos, como reconhece Eli Bartra (2004, p. 10-11):

Las mujeres y el arte popular comparten un destino común en América Latina y el Caribe: aunque totalmente ubicuos en la vida diaria, son casi tan invisibles como poco respetados por quienes estudian esta región. [...] Con este tipo de investigación se intenta subsanar las deficiencias de los estudios anteriores, al tratar de balancear el desequilibrio en cuanto la creación artística de la mujeres.

A emergência das mulheres como criadoras e praticantes da arte popular dos Cocos foi demarcada por atitudes de desconfiança e descrédito da capacidade delas de dançar e de cantar. Como menciona Mestra Marinêz ao relatar sua decisão de romper com o grupo que fazia parte, o grupo de Mestre Dodô, e formar o seu grupo:

Aí ele disse [Mestre Dodô]: “Você não tem capacidade! Além de você ser baixinha, você não tem coragem nas pernas para dançar Coco!” [...] E eu decidi fazer diferente, não quero homem no meu grupo, eu só quero mulher! Aí ele disse: “Agora que não vai prestar!” (Juazeiro do Norte – CE, 5 ago. 2013).

Este movimento de apropriação da dança do Coco pelas mulheres nessa região exprime uma ruptura com uma posição subalterna das mulheres nesta prática cultural. O destaque das mulheres em manifestações populares foi observado por Lady Albernaz (2008, p. 13, grifo da autora) ao estudar o bumba-meu-boi¹³⁵ no Maranhão.

As mulheres são referidas como brincantes a partir de um determinado momento, na década de 1970 (Araújo, 1986), como uma decorrência de mudanças do lugar da mulher na sociedade brasileira [...] Marques (1999) comenta as mudanças ocorridas entre as décadas de 1970 e 1980: *[as mulheres] passam a disputar o mesmo espaço dos homens e a assumir responsabilidades na produção do folguedo como diretoras das sociedades folclóricas, mas também como brincantes de cordão, vaqueiras e*

¹³⁵ Lady Albernaz (*op. cit.*), apoiada em folcloristas, define o bumba-meu-boi como festa popular dramática, por encenar um auto teatralmente, possuir personagens fixos e ser marcada pela articulação de dança e música. A prática tem origens portuguesas, porém, no Brasil, foi resignificada pelas influências africanas e indígenas. O auto que conduz a brincadeira é a encenação do roubo do boi mais importante da fazenda por um empregado, percorrendo o drama de sua recuperação que tem um significado de morte e de ressurreição. Ocorre em diversos locais do país, principalmente, na região Norte e no Estado do Maranhão.

amas (p. 85-6) [...] as mulheres ingressam no boi ou nele passam a ter presença mais expressiva, quando muda o valor da cultura popular relativamente à identidade maranhense e tornam-se mais consistentes as atividades de desenvolvimento do turismo.

A análise de Albernaz sobre a entrada das mulheres nos folguedos maranhenses traz elementos que parecem coincidir com a entrada das mulheres nos Cocos do Cariri cearense. Dentre eles, podemos evidenciar o recorte temporal da década de 1970-1980, demarcada pelas mudanças no lugar da mulher na sociedade brasileira, cenário que no Cariri é composto pela participação das mulheres nas políticas públicas culturais e de educação, em movimentos sociais, em partidos políticos, etc.

Processo que se dá sendo delineado por conflitos e relações de poder, aqui discutidos em três dimensões relacionadas à questão de gênero. Por fim, a autora aponta para a mudança no valor da cultura e a sua relação com a identidade regional e as atividades voltadas ao turismo. No Cariri percebemos que a entrada das mulheres na dança se dá em contextos de incentivo de políticas públicas culturais que pertenciam a um projeto de constituição do Cariri como polo cultural do Estado do Ceará, especialmente por intermédio da cidade do Crato, contexto que tentaremos reconstruir e problematizar adiante. Assim, esses elementos definem o processo de apropriação da dança do Coco pelas mulheres no Cariri cearense.

3 (RE)INVENTANDO A DANÇA DO COCO: ENTRE A TRADIÇÃO E O ESPETÁCULO

Após historicizar os estudos sobre os Cocos, compreendendo as suas pluralidades poéticas, e adentrar aos Cocos no Cariri, remontando a um “outro tempo” e a emergência das mulheres no dançar, neste capítulo, buscaremos caracterizar a (re)invenção da dança pelos sujeitos pesquisados, entendendo as suas produções. O que envolve a necessidade de discutir sobre políticas públicas culturais, espetacularização das culturas e, mais amplamente, sobre as culturas populares.

Para isto, dividimos o capítulo em três momentos. O primeiro é marcado pela descrição da prática realizada pelas mulheres. A descrição foi realizada com base no trabalho de campo desenvolvido durante os anos de 2013, 2014 e 2015 e no diário de campo construído com base no vivido e experimentado durante a pesquisa. Visamos permitir que o leitor envolva-se no ambiente criado pela e na dança e crie uma percepção de sua materialização.

No segundo tópico elaboramos uma reflexão sobre o contexto de (re)criação desta tradição, marcado por políticas públicas culturais e de educação, pela tentativa de se criar uma imagem do Crato como cidade da cultura e do Cariri como polo cultural do Estado do Ceará, no qual emergem diversos grupos de múltiplas manifestações culturais.

Por fim, analisaremos a dinâmica do Coco que é criada e existe entre a tradição e o espetáculo, o passado/presente da prática cultural, assim como suas mudanças e permanências que criam disputas sobre a validação da dança e que intentam, em um discurso sobre o passado, a sua legitimação presente e continuidade futura.

As fontes utilizadas neste capítulo são entrevistas com as Mestras e Dançadeiras de Coco do Cariri, com a Secretária de Cultura do Crato e com o artista João do Crato, além de postagens de Blogs, reportagens de jornais, fotografias, letras de músicas e anuários do Ceará. Desta maneira, continuaremos perseguindo os passos das coquistas na (re)invenção de uma tradição a partir de repetições e de singularidades produtoras de uma Coco de diferença.

3.1 “VAMOS LOGO, MINHA GENTE, QUEIRA NESSA RODA ENTRAR”: CENAS DO DANÇAR

Para adentrar ao universo dos Cocos criado pelas mulheres no Cariri cearense, selecionamos espécies de temas/momentos que perpassam as suas produções, sobre esses faremos breves descrições e apontamentos que consideramos relevantes para evidenciar a dança pesquisada em sua dinâmica e prática inventiva atual.

O convite foi feito, chega mais que vai começar...

Sobre a Preparação

As movimentações se iniciam com o recebimento de convites. O convite é um elemento que faz parte da dinâmica da prática cultural dos Cocos no cenário atual, não apenas na região estudada¹³⁶. O convite pode vir de instituições, pessoas físicas, entre outros, que solicitem às Mestras a realização da dança para algum fim. Normalmente, a dança tem sido desenvolvida em encontros e eventos culturais. Amorim (*op. cit.*, p. 13), ao pesquisar os Cocos de Iguape e do Balbino, identificou a presença do convite como elemento importante na realização da dança: “O convite no coco, como o interpreto, acontece em dois momentos específicos: a) o momento em que o grupo de brincantes é solicitado para se apresentar em público e b) o convite que é realizado dentro da roda, durante a apresentação, seja em público ou em ensaios”.

Ao receberem um convite, as mulheres passam a se programar e organizar o grupo para a realização do Coco. A Mestre entra em contato com as dançadeiras, informando a data da apresentação e propondo dias para a realização de reuniões. Como explica a dançadeira Maria Alta, mais conhecida como Marieta¹³⁷: “Nós recebemos o convite, a Mestre recebe, liga pra nós, ela vai dizendo para todas, a gente se combina tudo e junta tudo aqui na sede pra reunião, para organizar a apresentação”. (Juazeiro do Norte – CE, 06 abr. 2014).

Os ensaios podem acontecer em locais variados, na casa da Mestre, em seus terreiros, em espaços da Comunidade, como praças, e, mais especificamente, em instituições, como ocorre com o Coco de Mestre Naninha que ensaia na SCAN, ou em sedes próprias do grupo, como é o caso do Coco de Mestre Marinêz que possui uma sede em Juazeiro do Norte.

¹³⁶ Cf. AMORIM, *op. cit.*; FARIAS, *op. cit.*

¹³⁷ Maria Alta da Silva, mais conhecida como Marieta, 77 anos, agricultora e dançadeira do grupo Frei Damião (Juazeiro do Norte – CE).

Figura 8 – Ensaio do grupo Frei Damião na residência de Mestra Marinêz.



Fonte: Arquivo de Mestra Maria da Santa.

Figura 9 – Ensaio do grupo de Mestra Naninha na SCAN.



Fonte: Arquivo do BEHETÇOHO.

Durante os ensaios são combinadas as músicas que serão cantadas, como sugere Mestra Marinêz: “Se a gente tem uma apresentação daqui a quinze dias, a gente já vai ensaiar de acordo com o que a gente vai dançar. Elas decoram os Cocos, já sabem o que eu vou cantar, o que elas vão cantar.”(Juazeiro do Norte – CE, 05 ago. 2013). É nos ensaios que decidem os pares que vão dançar – normalmente estes são fixos, as dançadeiras já possuem as suas preferências –, a dinâmica da apresentação e o figurino a ser utilizado. As Mestras consideram que as reuniões e os ensaios são mecanismos que possibilitam uma organização maior do grupo:

Quando vai ter uma festa, vai ter uma apresentação, a gente faz uma reunião. Tem delas que nem vem para a reunião: “*Para quê? Eu nasci dentro do Coco! Por que ir pra reunião?*”. Mas, a reunião é importante! Mas, a reunião a gente vai aprender

como se comportar dentro da dança do Coco, porque às vezes dá problema na hora de sair, na hora de voltar para casa, na hora de se apresentar, fica uma pra ali outra pra aculá. É preciso conversar com elas. Para no momento de pegar o carro tá todo mundo junto. Uma reunião é muito importante, a gente se organiza mais, fica mais educado o grupo. (Mestra Edite, Crato – CE, 05 ago. 2013, grifos nossos).

Apesar das dificuldades, *existe a disciplina*. A gente faz reunião para discutir, tem uma coisa que não dá certo com um dos brincantes, a gente faz uma reunião e discute entre a gente. A gente não tem um secretário, um presidente. Mas, existe as reuniões. Nós vamos agora dia 18 para a casa do professor, mas a gente já vai fazer a nossa reunião para *dizer a disciplina*, a hora de chegar e de sair, para *decidir o calçado e a roupa*, e daí por diante. E aí também *ensaiar*, que é para a gente não ir com mil papéis na mão, tem que ir tudo é aqui ó [aponta para a cabeça]. (Mestra Maria da Santa, Crato – CE, 04 ago. 2013, grifos nossos).

Como rememoram e consideram as Mestras, as reuniões são meios encontrados para “educar, disciplinar, organizar” o grupo, o que significa passar as informações sobre a apresentação, horário, dia, como vão se portar no local, assim como decidirem o figurino, as músicas e ensaiarem. Entretanto, a sua realização extrapola o dançar, tendo em vista que ocorre como um momento de integração e de socialização.

As mulheres aproveitam o momento anterior, posterior e o intervalo entre as músicas para conversar sobre as suas vidas, as novidades, as novelas, enfim, vira um momento de troca de informações e de experiência, com muita descontração. Em alguns casos, preparam lanches para realizarem uma merenda fraternal após o ensaio. Estes podem ser mungunzá salgado¹³⁸, bolo, café, pão com manteiga... No momento da merenda a conversa rola solta e, ao seu final, ocorre a marcação da próxima reunião e a dispersão das dançadeiras que partem para as suas residências, até o próximo encontro.

Sobre o Figurino

Todos os grupos possuem figurinos próprios para a realização da dança do Coco, todavia estes possuem semelhanças. Os figurinos, ou fardas, como algumas costumam chamar, são utilizados para identificar as mulheres em suas práticas, para fornecer uma estética e permitir a representação de papéis na dança.

Os Cocos produzidos pelas mulheres são marcados por dois papéis, o de dama e o de cavaleiro, o que, normalmente, é representado em suas roupas, com exceção do grupo da SCAN que atualmente tem dançado apenas com o figurino da dama. Os grupos possuem, portanto, um figurino para as damas e outro para os cavaleiros: as damas se vestem com

¹³⁸ É uma comida típica do sertão nordestino feita com milho amarelo, carnes, calabresas e, em alguns lugares, feijão.

vestidos, ou saias e blusas; os cavaleiros se vestem com calça ou bermuda e blusa. Alguns acessórios complementam os trajes, como as flores ou laços nos cabelos das damas e o chapéu de palha na cabeça dos cavaleiros. Como nos explica Mestra Maria da Santa: “Quem faz o papel de homem é de calça e camisa, e um chapéu na cabeça, e de mulher é com saia e blusa ou um vestido, uma flor e um gigolete na cabeça”. (Crato – CE, 04 ago. 2013). Vejamos algumas fotografias:

Figura 10 – Grupo da Mestra Marinêz em apresentação em Juazeiro do Norte em 15.11.2015.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 11 – Dançadeiras do grupo A gente do Coco da Batateira durante apresentação no Crato em 10.11.2014.



Fonte: Elaborada pela autora.

Percebamos que os figurinos são fortes, trazem cores vibrantes – como o verde, o azul, o laranja, o vermelho e o rosa – e são produzidos com tecidos estampados, na maioria das vezes, com estampas florais ou geométricas. Quando são vestidos, estes são feitos com o

mesmo tecido, mas quando são blusas e saias ou calças há uma combinação com tecidos lisos. As flores, o chapéu e as cores parecem remeter às noções de feminilidade e as suas vidas caracterizadas pelo trabalho na roça e pela zona rural. Da mesma forma que os acessórios: o chapéu que é uma peça comum aos homens do campo, as flores que representam as mulheres e são habitual ao meio rural. As cores, similarmente, representam a flora de seus territórios e fazem recordar elementos da natureza. Percebamos que, como na figura 12, mesmo quando o figurino é de cavaleiro, o chapéu pode ser combinado a adereços que remetem a noções de feminilidade: flores, ligas de cabelo enfeitadas, brincos grandes e coloridos, entre outros.

Figura 12 – Acessórios que compõem o figurino, Mostra SESC de 2013.



Fonte: Arquivo do SESC Cariri.

Nos pés as mulheres utilizam sapatos estilo sapatilha de cores neutras, como o preto, ou sandálias de couro simples, em alguns casos a mesma possui um adereço como uma flor. Quando a sandália é de couro ela fornece um som mais acentuado aos passos, o que contribui na construção da sonoridade dos Cocos.

A Mestra sempre se destaca, seu figurino faz alusão, seja no uso do mesmo tecido ou das mesmas cores, aos das dançadeiras, contudo ela se sobressai utilizando outro modelo. Vestindo-se de dama, com vestidos ou com saias e blusas. Em trabalho de campo, visitamos a residência de Mestra Marinêz, em Juazeiro do Norte, esta nos mostrou, com muito orgulho e vaidade, seus figurinos, vejamos alguns:

Figura 13 – Figurinos de Mestra Marinêz.



Fonte: Arquivo de Mestra Marinêz.

Os figurinos de Marinêz possuem uma sofisticação maior, com apliques de brilhos, rendas, tecidos bordados, o que proporciona uma imagem de destaque em meio às dançadeiras. As cores vibrantes e as estampas permanecem recorrentes. Em seus cabelos, comumente, utiliza laços e flores como enfeites.

As roupas são produzidas pelas próprias mulheres, elas escolhem e compram os tecidos e fabricam suas vestimentas. Como nos conta Mestra Marinêz:

A gente tem vários figurinos. Temos quatro, por enquanto. A questão do figurino para a gente é a gente mesmo que faz para dar continuidade a nossa história, fazer nossas roupas bonitinhas, calçados, a gente trabalha, todo mundo, para juntar dinheiro, comprar o tecido e mandar fazer nossas roupas. Eu nunca recebi nenhum centavo em termos de ajuda para isso. (Juazeiro do Norte – CE, 05 ago. 2013, grifos nossos).

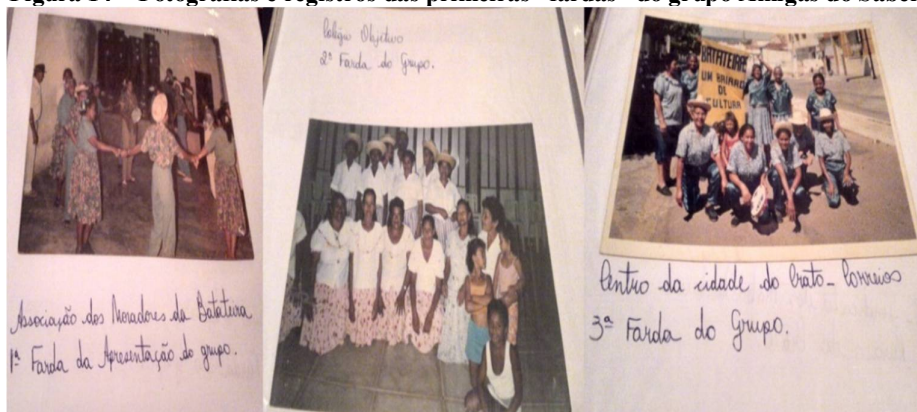
Marinêz ressalta a importância do figurino para realizar a prática e reafirma que são conquistas das dançadeiras, destacando a falta de apoio para tais fins. Em algumas situações, as mulheres juntam uma porcentagem do cachê para comprar as roupas, às vezes recebem uma ajuda da Secretaria de Cultura ou de outros órgãos e instituições, como nos relata Mestra Maria da Santa: “A maioria dessas roupas que nós tem eu compro no crediário.

Certo que tem a Secretaria de Cultura, ela tá até ajudando mais a gente, ganhamos um calçado, umas roupa”. (Crato – CE, 04 ago. 2013).

Os modelos são idealizados por elas, mas seguem o padrão de vestidos e saias com comprimento abaixo do joelho e com cortes rodados para promover um movimento ao girarem durante a dança, as roupas possuem mangas e dificilmente apresentam decotes.

O grupo *A gente do Coco da Batateira* fez questão de registrar, em um álbum, as primeiras “fardas” que possuiu.

Figura 14 – Fotografias e registros das primeiras “fardas” do grupo Amigas do Saber.



Fonte: Arquivo de Mestra Edite.

Um mesmo grupo dispõe de diversos figurinos, ou fardas, em média três, ou quatro, que eles variam conforme as apresentações e escolhem durante as reuniões que precedem um evento.

Sobre a Cena

Quando o convite é realizado, o promotor do evento envia o transportes para que as mulheres se desloquem ou fornece alguma ajuda de custo para o traslado das dançadeiras. Este, eventualmente, é feito por ônibus, topiques, ou vans, e o percurso é sempre acompanhado pela ansiedade e pela alegria, a festa inicia-se antes do dançar.

A Cena se compõe do momento marcado pela espera para a realização da dança e pela sua formação, a tomada de posição no palco, a organização do espaço e a sua ocupação pelas mulheres.

Ao chegarem ao local onde realizarão a dança do Coco, as mulheres permanecem agrupadas esperando o horário de suas apresentações. Durante a espera conversas são iniciadas, interações com sujeitos presentes no local são feitas – plateia e transeuntes, assim

como com os organizadores do evento. Nestes momentos a água está sempre presente para hidratar e preparar o corpo para o bailar e o cantar que vão produzir.

Figura 15 – Grupo Frei Damião esperando o horário de sua apresentação na Praça Padre Cícero – Juazeiro do Norte em 15.11.2015.



Fonte: Elaborada pela autora.

Nos casos em que a espera se dá em eventos culturais, que contam em suas programações com diversas apresentações de diferentes grupos de cultura, as mulheres não ficam paradas, começam a se envolver e a dançar outros ritmos, como uma espécie de aquecimento divertido, inclusive, criando plateias paralelas as que observam o “palco principal” e conquistando admiradores.

Figura 16 – Mestra Marinêz dançando enquanto espera sua apresentação em 15.11.2015.



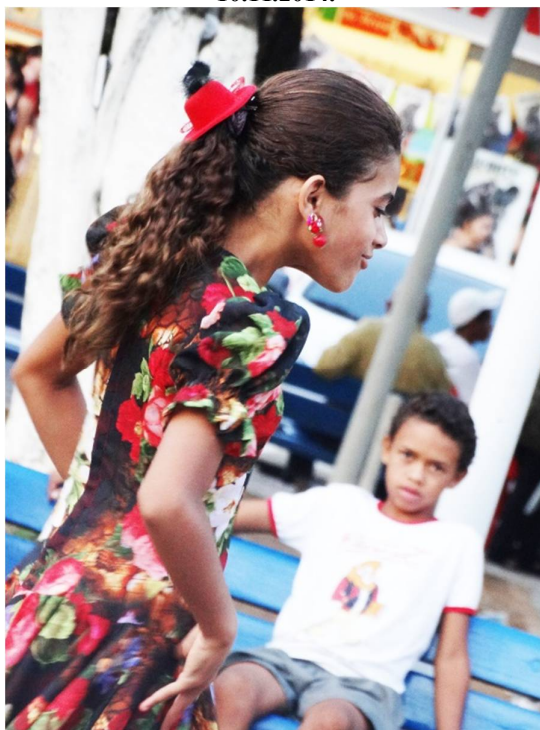
Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 17 – Coquistas do Cariri dançando com o Coco do Iguape e com o público em 10.11.2014.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 18 – Dançadeira jovem dançando enquanto espera sua apresentação e sendo observada em 10.11.2014.



Fonte: Elaborada pela autora.

Durante a espera é recorrente vermos as dançadeiras terminando de se arrumar: prendendo os cabelos, fazendo algum penteado, ajustando algo do figurino, ou se maquiando e sendo maquiada por outras pessoas. É costumeiro que as mulheres utilizem uma leve maquiagem no rosto, apenas um batom, rosa ou vermelho, e sombras coloridas, especialmente as Mestras. Por vezes, espalham *glitter* abaixo dos olhos, nas bochechas ou na região do colo, para “*brilharem por inteiro*”. Enfim, é o momento de aprontar os últimos ajustes para a apresentação.

Figura 19 – João do Crato maquiando dançadeiras do grupo Coco da SCAN em 16.11.2015



Fonte: Elaborada pela autora.

Ao serem anunciadas como a atração, as mulheres se organizam em uma fila que é conduzida pela Mestre, a fila entra no “palco” – ou no local onde ocorrerá a dança – e as posições são tomadas.

Figura 20 – Organizando a entrada do grupo Coco da SCAN, apresentação em Belmonte¹³⁹ em 16.11.2015.



Fonte: Elaborada pela autora.

As dançadeiras formam uma roda no centro do local e a Mestre porta-se fora da roda em uma de suas laterais, onde possa ter uma visão privilegiada das dançadeiras e do desenvolvimento da prática que está conduzindo. Quando existem tocadores, como é o caso

¹³⁹ Um bairro da cidade do Crato, localizado distante da região central, adentrando a zona rural.

da maioria dos grupos – com exceção do Coco de Mestra Marinêz que ela assume o instrumento utilizado, o ganzá –, estes se portam ao lado da Mestra.

Figura 21 – Preparando para iniciar a dança, Coco da SCAN em 16.11.2015.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 22 – Preparando para iniciar a dança, Coco Frei Damião em 15.11.2015.



Fonte: Elaborada pela autora.

As posições são assumidas, a roda foi formada, a dança vai começar...

Sobre o Dançar/Cantar

Abra a roda, gente
 Oxente, Oxente
 Que é pra vadiar
 Oxente, Oxente
 Cavaleiro roda a dama
 Oxente, Oxente
 Cada qual em seu lugar
 Oxente, Oxente¹⁴⁰

Porém, antes de iniciar a dança, a Mestra, ao assumir o seu local, apresenta-se, deseja boa noite ao público, apresenta o grupo e a dança, começando, então, a entoar o canto. O Coco em roda é modalidade comum entre os grupos pesquisados. Entretanto, a roda em alguns casos ocorre com as brincantes posicionadas umas de costas para as outras e sem as mãos dadas, como é o caso do grupo *Coco Frei Damião*, ou com as brincantes de frente para o meio do círculo e de mãos dadas, assemelhando-se com uma ciranda, como é o caso dos demais grupos.

A Mestra começa a cantar e a dança inicia-se. O movimento é de andar em círculo, fazendo com o pé a marcação da música puxada pela cantadeira e pelos instrumentos – estes variam de acordo com o grupo, como já citamos anteriormente, são dados dois passos e o terceiro mais forte, marcando o ritmo. A Mestra canta o refrão que é respondido ou repetido pelas dançadeiras e em seguida canta a “embolada” ou a “toada”, marcada pela aceleração do ritmo e por rimas rápidas, em alguns casos engraçadas, durante a qual ocorre a pisada, sapateado ou trupé.

Sobre a relação música/dança no desenvolver da brincadeira, explica Mestra Edite: “Enquanto canta o verso nós formamos a roda e ficamos dançando na roda, quando canta a toeira, aí a gente faz o trupé, que é o sapateado do Coco mesmo, que dança em pares, o par é fixo, mas você dança indo para um lado e depois para o outro, dando algumas pisadas”. (Crato – CE, 07 abr. 2014).

A pisada, ou o sapateado, deste Coco de roda ocorre em pares, as dançadeiras ficam de frente uma para outra, em alguns casos dão as mãos e as elevem na altura da cintura, em outros casos a que executa o papel de cavaleiro coloca as mãos para trás e a que faz o papel de dama põe as mãos na saia – lembrando movimentos das quadrilhas, com os joelhos levemente flexionados, uma vai para um lado e a outra vai para o outro lado, fazem o

¹⁴⁰ A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. Faixa 6. In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA; FREI DAMIAO *et al.*, *Coco*. s/l: Betão Aguiar, 2013. 1 CD.

sapateado, que corresponde a pisadas fortes no chão, sem saltos ou malabarismos, diferente do Coco de praia¹⁴¹, a pisada é firme e extremamente ligada ao solo. Esta pode ser marcada em dois, quatro ou oito tempos, depende da música cantada.

Figura 23 – Posição dos pés, apresentação do grupo Amigas do Saber em 09.11.2014.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 24 – Posição das mãos, apresentação do grupo Amigas do Saber em 09.11.2014.



Fonte: Elaborada pela autora.

Quando existe a participação de crianças ou adolescentes no grupo, estas dançam com as dançadeiras de sua idade ou de idade aproximada, dançam seguindo a mesma lógica e

¹⁴¹ Cf. AMORIM, *op. cit.*; FARIAS, *op. cit.*

assumindo os mesmos papéis das demais dançadeiras. Recentemente, assistimos a uma apresentação do grupo de Mestra Naninha – que até 2014 não possuía crianças, com a participação de quatro crianças, estas foram colocadas no centro da roda e lá dançaram durante toda a apresentação. A formação carregou um simbolismo de ensinamento e de transmissão da prática cultural, com uma roda maior formada pelas antigas e idosas dançadeiras de Coco e o centro conduzido por quatro jovens e futuras brincantes. Atualmente, somente o *A gente do Coco da Batateira* não tem jovens integrando o grupo. No entanto, quando aparecem crianças e jovens, estas são sempre em número reduzido. As integrantes dos grupos permanecem sendo, majoritariamente, adultas e idosas, entre 40-80 anos.

Figura 25 – Dançando Coco de roda, encontro de geração e transmissão da cultura - Coco da SCAN em 16.11.2015.



Fonte: Elaborada pela autora.

A ligação ao solo pode ter relação com a sua realização no “outro tempo” e a função de pisar os chãos das casas, ou com a alusão ao trabalho realizado por seus produtores, a agricultura. A vida dessas mulheres é intimamente ligada ao solo, ao chão. Além deste remeter a raiz, o que nos levaria a uma reflexão sobre a ancestralidade da prática cultural.

E as Mestras seguem por vinte, trinta, quarenta minutos, entoando Cocos e conduzindo um brincar que evolui a platéia com gritos, palmas, risadas... Seus locais, exteriores à roda, permitem que tenham uma visão do desempenho das dançadeiras, sendo comum que, durante o canto, mandem recados para que estas se animem mais, voltem ao ritmo, corrijam algum passo, podendo, em determinados casos, pararem a brincadeira para

iniciar novamente, ou seja, nas ocasiões em que percebem a ocorrência de algum erro não se inibem em chamar a atenção das integrantes do grupo.

Além do Coco em roda, destacamos mais duas modalidades dançadas pelos grupos estudados, o Coco trocado e o Coco baião. O Coco trocado é produzido apenas pelo grupo *Frei Damião*. É uma modalidade já existente da dança, mas que deixou de ser praticada pela maioria das mulheres em razão da sua dificuldade de execução que requer uma maior habilidade motora, pois que é marcada pela aceleração dos passos e pela troca de pares, fazendo um “travessão”, então, pode ser chamado também de Coco “travessão”. As brincantes que se arriscam nesta modalidade revezam-na com o Coco em roda, que tende a ser mais lento, para não cansar rapidamente.

O Coco trocado ocorre da seguinte forma: são formados espécies de quadrados, com duas duplas, quatro dançadeiras, posicionadas de frente, essas duplas trocam de lugar e depois trocam com as que estão nos quadrados ao lado, fazendo “andar” a dança. É comum que algumas se percam nos movimentos e acabem dançando sozinhas em algum momento por errar o par que devia trocar, esta logo tem a atenção chamada pela Mestra Marinêz.

Figura 26 – Coco Travessão, grupo Frei Damião em 15.11.2015.



Fonte: Elaborada pela autora.

O Coco baião, mais raro, é praticado apenas pelo grupo *Amigas do Saber*, considerado uma invenção do mesmo, ele parece uma mescla com o baião. Explica a Mestra Maria da Santa: “A gente não faz o Coco trocado, porque tem o travessão, é muito difícil, ele é muito ligeiro, a gente já tentou, mas não consegue. O nosso é o Coco baião, a batida do

pandeiro deixa mais parecido com a melodia do baião” (Crato – CE, 04 ago. 2013). A modalidade ocorre com a formação de pares que se posicionam ora como no Coco em roda e ora como dançarinos do baião: o cavaleiro conduz a dama e este fornece a mão direita a mesma e segura em sua cintura com a esquerda, ao mesmo tempo em que a dama segura em seu ombro. O nome é dado em decorrência de que o ritmo executado, com o uso de pandeiro, violão e ganzá, produz uma sonoridade semelhante a do outro gênero musical.

As músicas cantadas pelas mulheres abordam muito dos seus cotidianos. Estas são inspiradas em letras antigas de Cocos, em cantigas populares, em seus fazeres cotidianos ou em alguma apresentação específica, em algum fato ocorrido. Sobre as canções, Dona Edite afirma que: “as músicas falam sobre a natureza, tem música que fala sobre a roça, fala sobre mulher, sobre água, tem música que fala sobre doença” (Crato – CE, 05 ago. 2013). Optamos por catalogar as músicas quadro tipos, relativas aos seus assuntos: mundo rural, religiosidade, amor e dança/canto.

Sobre o processo de criação das músicas, Mestra Marinêz acredita que:

Quando você nasce e se cria dentro de uma cultura é muito fácil, não tem o que estudar. As coisas ficam na mente. Eu balanço o ganzá e ali eu fico fazendo as emboladas, primeiro eu fico mentalizando a resposta para elas, quando eu decoro a resposta, eu passo para elas. Tem as emboladas de improviso, também, dependendo do local que eu esteja, do evento, aí eu faço na hora, depende do que tá acontecendo no momento. (Juazeiro do Norte – CE, 05 ago. 2013, grifos nossos).

A partir da fala de Marinêz, identificamos que há uma concepção do processo de criação musical como “natural”, o que é justificado pela herança ancestral da prática do Coco. Neste entendimento, “*as coisas ficam na mente*”, como sugere a depoente. A Mestra, ainda, aponta que as músicas são compostas anteriormente a apresentação, porém ocorre a elaboração improvisada de emboladas durante a mesma, estas fazem referência ao que “*tá acontecendo no momento*”. Ou como relata “Dona” Maria da Santa: “Tudo que vem na cabeça a gente faz! A criação eu vou escrevendo aos poucos o que lembro, depois faço um estudo para a tonalidade. As músicas são feitas, mas eu gosto sempre de fazer umas emboladas na hora” (Crato – CE, 04 ago. 2013). No Coco desta existe a incorporação de vários instrumentos, por isso a Mestra acredita que a criação vem da “*cabeça*”, mas é preciso “*um estudo para a tonalidade*”, para articular letra e melodia.

As Mestras possuem uma tática comum para registrar as músicas que são cantadas e a sua ordem, elas anotam em uma folhinha de papel o título de cada música na sequência criada para a apresentação, esta folhinha é levada para os eventos. Contudo, fazem questão de

ressaltar que na folha só tem escrito o nome da música, pois a letra está gravada nas suas cabeças. Mestre Marinêz construiu o que chamou de “cocoteca”, uma espécie de bloquinho onde escreve o título de todas as suas letras, ela as cataloga de acordo com a modalidade de Coco, trocado ou de roda.

Figura 27 – Cocoteca de Mestre Marinêz.



Fonte: Arquivo de Mestre Marinêz.

Quando os minutos finais estão chegando, comumente, as Mestras realizam um convite à plateia para que esta entre na dança e participe de sua produção, retomando ao Coco de roda para finalizar a apresentação de forma coletiva e divertida. Como recorda a cantadeira Maria da Santa, afirmando que convida todo mundo para entrar na roda: “Chamo quem eu conheço pelo nome, quando vê tá todo mundo! Teve uma que a gente fez no sítio Coqueiro, veio um pessoal de Juazeiro e um padre, minha filha, o padre entrou na roda que a bolsa dele balançava! [risos] Eu achei foi bom!” (Crato – CE, 04 ago. 2014).

Figura 28 – Dançadeiras dançam com público – Coco Frei Damião em 15.11.2015.



Fonte: Elaborada pela autora.

Com o encerramento da participação dos espectadores, canta-se mais uma música que finaliza a brincadeira. A Mestre agradece e conduz, novamente, a formação de uma fila

para a saída, que se dá com as mulheres levantando as mãos e os chapéus, simbolizando uma despedida, relembrando a forma de encerramento das quadrilhas juninas.

Figura 29 – Encerrando apresentação, Grupo Amigas do Saber em 9.11.2014.



Fonte: Elaborada pela autora.

Vamos logo, minha gente, queira nessa roda entrar
Vamos retirar o Coco que é pra outro grupo entrar
Só volto aqui para ano se você nos convidar

Quer ir mais eu, vamo
Quer ir mais eu, vumbora
Quer ir mais eu, vamo
Quer ir mais eu, vumbora
Só vou sair daqui com o romper da aurora

O grupo já vai saindo que é pra outro grupo entrar
Só volto aqui paro ano se você nos convidar

Quer ir mais eu, vamo
Quer ir mais eu, vumbora
Quer ir mais eu, vamo
Quer ir mais eu, vumbora
Só vou sair daqui com o romper da aurora

Aqui fica o meu abraço e saudade de vocês
Só volto aqui paro ano para dançar com vocês¹⁴²

Mais uma apresentação se finda, mas a poética produzida permanecerá...

¹⁴² AMIGAS DO SABER. Faixa 15. In: Flor do Liro. Crato: BEHETÇOHO, 2012. 1 CD.

3.2 UM COCO PARA SER VISTO: POLÍTICAS E MOVIMENTOS EM UM CARIRI CULTURAL

Percebemos que a formação de cada grupo e as suas práticas, que (re)inventam a tradição dos Cocos na região do Cariri, envolvem éticas, estéticas e técnicas diversas, cada grupo possui seus códigos que guardam aproximações e diferenças, produzindo poéticas que transitam entre o passado e o presente. Porém, durante a descrição dos cenários construídos no tópico anterior é nítida a recorrência da palavra apresentação, utilizada por nós e pelos sujeitos pesquisados, representando um formato comum da prática executada por todos os grupos. A apresentação revela que a (re)invenção dos Cocos pelas mulheres se dá a partir de uma lógica ou de uma funcionalidade, a de serem “vistos”, o que se revela, também, em suas letras, vejamos:

A festa da Exposição é uma festa popular

Por isso eu vim cantar o Coco, eu vim o coco cantar
Canto o Coco e canto o verso até o dia raiar

Eu vim o Coco cantar

Eu vim o Coco cantar, eu to o coco cantando
Eu canto Coco e canto o verso até o dia raiar

Eu vim o Coco cantar

*Olha e veja pessoal, o que eu vim lhe dizer
Aqui eu vim cantar o Coco, não pra mim, mas pra você*

Eu vim o Coco cantar¹⁴³

Um dia nós vamos a Fortaleza
Pra mostrar uma dança esquisita
As meninas com a roupa de chita
Apresentando a cultura popular
Quem quiser *aprender*, passe pra cá
Que nós tem o prazer de *ensinar*
Que a cultura não pode se acabar
É por isso que eu volto a falar

Boa noite, povo, boa noite
Boa noite, *povo do lugar*
Meu jardim tem flor, menina, vamos apanhar¹⁴⁴

¹⁴³ AMIGAS DO SABER. Festa Popular (faixa 7). In: AMIGAS DO SABER, *Grupo Cultural Amigas do Saber*. Crato: s/g, 2012. 1 CD. (grifos nossos).

¹⁴⁴ FREI DAMIÃO. Faixa 8. In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA; FREI DAMIÃO *et al.*, *Coco*. s/l: Betão Aguiar, 2013. 1 CD. (grifos nossos).

Na primeira letra ocorre a afirmação de que a prática não é realizada para o grupo, mas para o outro, para ser exposta a um público que, na segunda música, é apontado como o “*povo do lugar*” onde estão dançando. Desta forma, percebemos que as mulheres dançam em um lugar ao qual não pertencem. Ainda na segunda letra aparecem as palavras “*apresentar*” e “*mostrar*” como finalidades da prática que pode ser “*aprendida*” e “*ensinada*”, emergindo como uma representação da cultura e possibilidade de reatualização da mesma.

Identificamos que esta lógica dá-se pelo contexto de criação dos grupos, com exceção do *A gente do Coco*, criado em 1979, os demais surgiram no início dos anos 2000. Ao buscar compreender este contexto de surgimento, identificamos que dois emergem articulados às políticas públicas de educação para jovens e adultos, mas todos parecem estar inseridos em contextos marcados pelas políticas públicas culturais¹⁴⁵.

Desde 1970, a questão cultural passou a ser intensamente discutida através da UNESCO¹⁴⁶, com a aprovação da Convenção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural. Márcia Chuva (2012, p. 157), em diálogo com Eric Hobsbawm, compreende que são nas décadas de 1970-1980, consideradas momentos de “crises”, marcadas pelo enfraquecimento dos Estados e o fortalecimento de recortes identitários, “[...] que ocorre a ampliação da noção de patrimônio cultural, em que novos objetos, bens e práticas passam a ser incluídos ou a concorrer para se tornarem patrimônio cultural”. O que, em certa medida, possui relação com as modificações epistemológicas ocorridas na antropologia que culminaram na ampliação da noção de cultura, passando a entendê-las como processos.

Entretanto, é recorrente entre os pesquisadores que historicizam essa ampliação da noção de cultura, no Brasil, remeter aos estudos folclóricos e à atuação de Mário de Andrade na criação de projetos que visavam à construção de uma política de preservação do patrimônio artístico nacional e do folclore, o que resultou na fundação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947, – assim como das Comissões Regionais – de cursos de iniciação ao folclore, da Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro (1958), de eventos, como o Congresso Brasileiro de Folclore. Este, em 1963, foi sediado em Fortaleza, contando com grupos de folguedos populares da região do Cariri e de Granja.

Ou seja, desde a década de 1950-60, a região do Cariri destaca-se no âmbito cultural do Estado do Ceará. Neste período, pelo trabalho de campo realizado, mapeamos que

¹⁴⁵ Sucintamente, para Barbalho a política pública cultural é “um conjunto de intervenções práticas e discursivas no campo da cultura” (s/d, p.3) produzido através de significados e lógicas sociais, relaciona-se, por exemplo, a produção, divulgação e usos das culturas. Sendo desenvolvida em resposta a determinados contextos marcados por tensões entre o Estado e os sujeitos sociais.

¹⁴⁶ Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura.

este destaque dá-se em decorrência da região sobressair-se economicamente, além de apresentar uma diversidade cultural que se notabiliza em âmbito regional, especialmente, pela Banda Cabaçal dos irmãos Aniceto.

Já existia e atuava no território o Instituto Cultural do Cariri – ICC, fundado em 1953, durante a festa de centenário de elevação do Crato à categoria de cidade, “por iniciativa dos intelectuais J. de Figueiredo Filho, Irineu Pinheiro, Pe. Antônio Gomes de Araújo e Raimundo Girão, instituição que reúne apologistas da arte, cultura e ciência de abrangência regional”¹⁴⁷.

O ICC teve uma produção intelectual intensa. Esta buscou enfatizar a região do Cariri e as suas potencialidades por meio de textos e de ações voltadas à cidade do Crato. A história desta cidade, portanto, foi criada colocando-a como uma “terra da liberdade”, da evolução e do progresso:

Com o objetivo de incentivar o estudo da história do Cariri, especialmente aquela relacionada ao Crato, o Instituto Cultural do Cariri tomou para si a missão de construir, pelas “letras históricas,” um discurso do Crato como cidade *naturalmente* destinada a ser um centro de civilização e progresso. (VIANA, 2014, p. 87, grifo do autor).

Ocorreu, desta maneira, a produção de um discurso legitimador da região e da cidade do Crato, enaltecendo a participação da mesma em eventos políticos, o caráter e a moral de seus habitantes, a cultura local, a produção e o desenvolvimento econômico, o potencial intelectual e, inclusive, fazendo registros das tradições populares, como na obra *Folclore do Cariri* de José Alves de Figueiredo Filho (*op. cit.*).

A atuação do ICC foi ampla, criada com a função de ser: “[...] uma sociedade que cultivasse nossas letras históricas, estudasse nossos costumes e nosso folclore, averiguasse as origens de nossa gente etc., tudo registrando e interpretando com inteligência e critério”. (PINHEIRO, 2010, p. 540). No anuário do Ceará de 1953-1954 o Crato é considerado:

De todas as cidades do Ceará é a do povo mais cativante, jovial e festivo. Descende dos seus primeiros povoadores o espírito hospitaleiro que lhe constitui maior braço. Obreiros de uma grande metrópole, os cratenses não ostentam orgulho, despeito ou vaidade. A simplicidade e o afeto lhes caracterizam a personalidade inconfundível. (UCHÔA, 1953-1954, p. 87).

Nacionalmente, foi a partir de 1975 que se iniciou a criação de políticas sistemáticas de cultura, fazendo da cultura uma meta para o desenvolvimento social,

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://icccrato.blogspot.com.br/>> Acessos em: 20 fev. 2015.

entretanto, desde o Governo Vargas (1930-1934, 1934-1937, 1937-1945) ocorria a utilização de investimento no setor, como analisa Chuva (*op. cit.*, p. 157-158, grifo da autora):

[...] o campo cultural encontrava-se dividido em duas frentes: uma *executiva* e outra *patrimonial*. A frente *executiva* foi formada com a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte), em 1975. Nela foram incorporados os projetos relacionados ao folclore e à cultura popular, por meio da criação do Instituto Nacional do Folclore (INF), substituindo a CDFB¹⁴⁸.

A frente *patrimonial* era monopolizada pelo Iphan¹⁴⁹, cuja ação voltava-se, principalmente, para a restauração de bens arquitetônicos, que consumia a maior parte dos recursos institucionais, ainda que novas perspectivas tenham sido abertas ao longo dos anos 70, na gestão de Renato Soeiro.

Uma terceira frente relacionada à valorização da cultura também foi formulada naquele contexto, fora, entretanto, do circuito de poder institucional do MEC¹⁵⁰. Essa frente se organizou com a criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC).

O CNRC possuía uma maior atuação nas regiões Norte e Nordeste, promovendo ações em prol do desenvolvimento das mesmas e da descentralização do foco nas regiões Centro-Sul. Em 1988, com a Constituição Federal, ocorreu a formalização da noção ampliada de patrimônio cultural, através da incorporação dos bens culturais imateriais, sendo, nos anos 2000, criado o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e instituído o registro de bens desta natureza, em 4 de agosto com o decreto nº 3.551. (*Ibidem*).

Anteriormente a isto, o Ceará foi pioneiro na construção de uma Secretaria de Cultura Estadual, em 1966, tendo como Secretário Raimundo Girão, intelectual e historiador. Neste período, caracterizado pela busca por legitimação, o foco de atuação estava ligado a uma cultura mais elitizada, o que gerou uma campanha visando a popularização e a interiorização da cultura, esta ficou conhecida como “cearentismo”¹⁵¹. Foram realizadas jornadas culturais com artistas que saíram da capital em direção ao sertão a procura de intercâmbios culturais, os objetivos da campanha eram de incentivar os artistas locais e de apoiar as “tradições” culturais cearenses. (BARBALHO, 1998).

Durante o governo de César Cals (1971-1975) o turismo passou a ocupar um lugar estratégico na política para desenvolvimento da economia do Estado, e uma das estratégias utilizadas foi a associação da cultura popular aos atrativos naturais. Investigando os anuários cearenses do período, encontramos a menção ao Cariri, no documento publicado em 1972,

¹⁴⁸ Sigla que significa Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

¹⁴⁹ É o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1937 como uma instituição federal responsável pela preservação e fiscalização dos bens culturais, materiais e imateriais brasileiros.

¹⁵⁰ Durante a década de 1970, período que a autora está trabalhando, o MEC correspondia ao Ministério da Educação e Cultura, atualmente a sigla e sua atuação está voltada apenas ao campo da Educação.

¹⁵¹ Termo que se refere ao que seria uma “autêntica” cultura cearense.

como “das zonas que mais contribuem para a economia, para a cultura e para o renome deste nosso tão querido Ceará que cresceu ao ritmo da luta incessante contra o meio hostil”. (FIGUEIREDO FILHO, 1972, p. 99).

A pesquisadora Ana de Oliveira (2015), em análises de periódicos, identificou que, desde o final da década de 1950, havia uma espécie de “cobrança” do poder público para que o governo investisse no desenvolvimento do Estado com o incentivo das “tradições”, dado que não havia relevantes atrativos naturais. Assim,

Para inserir o Ceará e o Nordeste na indústria turística brasileira, os governos estadual e federal precisavam investir na produção de outras formas de dar visibilidade a essas espacialidades. Já que a ideia que se perpetuava há muito no imaginário coletivo era a seca, a saída foi investir na imagem do litoral e de suas belezas naturais e reforçar o sertão como o lugar, não da pobreza, mas da tradição. (p. 94).

A historiadora (*Ibidem*) revisou o Plano Quinquenal de Desenvolvimento do Estado do Ceará – PLANDECE e identificou que neste foi instituído quatro polos de desenvolvimento do turismo: Costa do Sol, Serra de Baturité, Cariri e Planalto da Ibiapaba. (AUDIFOR, 1976). Fazendo com que políticas fossem realizadas nesses locais com o propósito de desenvolvê-los.

Durante os anos de 1987 a 2002 ocorreram modificações nas políticas culturais com jovens empresários no poder estatal, portadores de um discurso modernizador e de investimentos no setor cultural. Ações foram iniciadas no Governo de Tasso Jereissati (1987-1990), com a nomeação de Violeta Arraes para a secretaria de cultura – SECULT, atuantes em três linhas: recuperação de espaços físicos, organização de eventos e instalação de um polo de cinema. Considera-se que a partir dessas ações a SECULT capitalizou/legitimou a cultura na perspectiva da estrutura estatal (BARBALHO, 2003). Em 1991, Ciro Gomes assumiu o governo e deu continuidade a essa política, cujo secretário, Paulo Linhares, permaneceu no segundo governo de Jereissati (1995-1998), marcado pela criação do Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, catalisador desta política. Jereissati permaneceu no cargo até 2002.

Em 2003, no governo de Lúcio Alcântara, a SECULT foi assumida por Cláudia Sousa Leitão. Dentre os projetos do período destaca-se:

O programa “Valorização das Culturas Regionais” foi definido como o “carro chefe” de nossa gestão, pois simbolizava as principais diretrizes de nossa política de cultura: a descentralização e a democratização. Graças a ele, passamos a estender as ações da SECULT às diversas regiões do Estado, reconhecendo suas múltiplas

vocações culturais, abrindo, enfim, canais de interlocução com todos os agentes do campo cultural no Estado. (LEITÃO, 2007, p. 8).

Com base neste projeto promulgou-se a Lei nº 13.351 em 27 de agosto de 2003 que “[...] garantiu o registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular, apoiando e preservando a memória cultural do nosso povo, transmitindo às gerações futuras o saber e a arte sobre os quais construímos a nossa história”¹⁵², essa define os “tesouros vivos da cultura” que recebem uma pensão, pode ser vitalícia, e devem ensinar seus saberes. Esta lei beneficiou diversos Mestres do Estado, inclusive no Cariri. Dona Edite, em 2005, foi indicada, porém não foi agraciada (*Diário do Nordeste*, Fortaleza, 3 mar. 2005, p. 2).

A Lei de Mestres da Cultura é considerada por estudiosos como um projeto de interiorização, em decorrência de que:

Grande parte dos mestres se encontra fora da região metropolitana, nos seis primeiros anos da lei, deste total, de 2004 a 2009, observa-se que cerca de 31 mestres são provenientes do Cariri cearense, outros 28 se encontram em várias cidades do sertão central, 5 são das cidades litorâneas e apenas 4 são residentes em Fortaleza. As tradições culturais reconhecidas dos mestres agraciados são muitas: reisado; maneiro-pau; artesanato; congala; penitente; maracatu; cerâmica em barro; banda cabaçal; boi-bumbá; xilogravura; rabequeiro; cerâmica; vaqueiro e aboiador; rede de travessa; lambedor; arte em cerâmica; dança da cana verde; dramas; reisado de couro; dança do coco; dança de São Gonçalo; boi de reisado; bumba-meu-boi; teatro de bonecos; artesanato em couro; jangadas; mestre santeiro; artesanato em madeira; lapinha; artesanato com trançado de cipó de imbé; cordel; luthier de violino; sineiro; violeiro; bordado; bendito; medicina popular e luthier de rabeca. (SILVA, 2011, p. 69).

Ou seja, o cenário nacional e estadual das políticas culturais reverberou no Cariri, o que é visível pelo elevado número de Mestres contemplados pela Lei, assim como pela criação de instituições, de projetos e de eventos que incentivaram a formação/existência de grupos culturais. Destacaremos os eventos criados na região. O ICC, por exemplo, além de ter promovido muitos espaços culturais na década de 1970-80, criou um dos primeiros eventos que foi possível mapear através das fontes utilizadas nesta dissertação:

Em 1977, o folclorista Elói Teles de Moraes presidente do Clube dos Amigos do Folclore, departamento responsável pelo folclore do Instituto Cultural do Cariri com os companheiros [...] criaram o Festival Folclórico como forma de trazer para as praças o divertimento dos nossos rurícolas, dos sertões, das serras que extravasam suas alegrias em forma de festas, brincadeiras e folias manifestando seu espírito e revelando sua mentalidade, na mais pura singeleza e espontaneidade adoráveis¹⁵³.

¹⁵² Disponível em: <http://www.secult.ce.gov.br/index.php/tesouros-vivos-da-cultura> Acesos em: 13 abr. 2016.

¹⁵³ Disponível em: <http://blogdocrato.blogspot.com.br/2012/08/35-festival-folclorico-do-cariri-por.html> Acessos em: 24 mar. 2016.

O Festival de Folclore ocorria em Fortaleza desde 1970, todavia passou a ser interiorizado, e regiões passaram a promover os seus festivais, como é o caso do Cariri. Segundo a notícia do blog, o mesmo foi criado por iniciativa do Mestre Elói Teles, indicado como um folclorista da região. Ainda na notícia, há uma insinuação de que o Festival promove um deslocamento da prática dos sertões e das serras para as praças das cidades, o que exploraremos mais adiante.

Mantendo o foco nos eventos culturais, Figueiredo Filho (*op. cit.*), em sua produção, registrou que, durante a década de 1920, quando o governador era o seu pai, José Alves de Figueiredo, houve uma proibição de apresentações das Bandas Cabaçais pelas ruas da cidade do Crato, pois elas eram vistas como sinônimos de atraso, em decorrência de que a cidade vivenciava uma busca por “civilização”, nesta perspectiva, o pensamento de que:

[...] tudo o que não vinha de fora, não estava de acordo com a civilização que começava a penetrar no interior. Não podíamos, de forma alguma, apresentar-nos ao visitante. Vindo do litoral, com músicos tão bisonhos e primitivos. O estudo do folclore estava bem no início. A tradição apresentava-se como inimiga número um do progresso. (*Ibidem*, p. 81).

Os termos “bisonho” e “primitivos” são utilizados para definir os músicos locais, pois a mentalidade da época compreendia o evoluído como o que era vindo de fora, do litoral, das capitais, sendo as produções culturais locais riscos ao desenvolvimento do Cariri. Fator que gerou um movimento de marginalização das produções culturais populares que, segundo o autor, começou a mudar de direção na década de 1950, com o festejo de comemoração do centenário da cidade do Crato. Esta festa teve em sua programação apresentações de práticas populares locais que passaram a receber convites para realizar apresentações em outras localidades.

Desde outubro de 1953, por ocasião das empolgantes festividades, em comemoração ao centenário de elevação do Crato à categoria de cidade, que o folclore caririense apareceu, com toda sua pujança. Para figurar naqueles festejos, foi preciso muito esforço do grupo intelectual, que depois fundou o Instituto Cultural do Cariri. Ainda existia certo ranço de prevenção contra os folguedos que nasceram da vida anônima do povo simples, dos brejos e pés-de-serra. Mas, tudo foi contornado e vencido pela gente que lia e escrevia, na tradicional e progressista cidade do Crato. O efeito das exhibições folclóricas no recinto da Feira de Amostras, maior centro da atração das festividades centenárias, foi dos mais brilhantes e surpreendeu os próprios filhos da terra. O folclore regional assim criou alento e não ficou mais escondido nos sítios caririenses. (*Ibidem*, p. 7).

Ao mesmo tempo, colaborando com este movimento, havia a atuação do então criado ICC que, com a participação do próprio Figueiredo Filho, considerava estas práticas representativas da inteligência do povo. Estes intelectuais buscaram “animar” e “incentivar” as festas e saberes/fazer populares da localidade, o que ocasionou a fundação do Clube de Amigos do Folclore (1967). Desta maneira, afirmavam que: “o que é bom, que nasceu com o povo, deve ficar e ser incorporado ao patrimônio do Brasil.” (*Ibidem*, p. 81).

Portanto, desde a década de 1950 essas manifestações populares passaram por transformações de deslocamento que visam um mostrar-se, apresentar-se, o que se intensificou a partir da década de 1960-70 com a atuação de Elói Teles e com a criação sistemática e regular de eventos voltados a elas e com a influência do cenário nacional e estatual que corroboraram para maiores investimentos das políticas públicas nas culturas. O que fez aparecer, por exemplo, as bandas cabaçais em publicação do Anuário do Ceará de 1973 como produtoras das “manifestações folclóricas cearenses mais autênticas e nativas, sobrevivendo, praticamente imune, às influências exteriores” (SAMPAIO, COSTA, 1973, p. 67). O discurso é elaborado com ideais de pureza, todavia estas permeavam a compreensão das culturas populares na época, além de associar a manifestação à “identidade cearense”.

Elói Teles de Moraes, mais conhecido entre os Mestres do Cariri como Mestre Elói, por conta da relação estabelecida com os grupos culturais da região, nasceu em Várzea Alegre, mas foi registrado no Crato, em 1936, e faleceu em 2000. Formado em direito, atuou como advogado, escritor, jornalista, radialista e folclorista. É considerado um incentivador das manifestações das culturas populares e possuiu o programa Coisas do Meu Sertão, transmitido pela rádio Araripe e, posteriormente, pela Rádio Educadora do Cariri.

Mestre Elói foi, então, um sujeito que incentivou a criação de grupos de tradição populares¹⁵⁴ e promoveu espaços onde estes pudessem se apresentar, introduzindo elementos como o cachê e outros que os adequassem dentro da lógica da apresentação, como veremos ao final deste capítulo e exploraremos no tópico seguinte. Destacamos outro evento organizado pelo Mestre desde a década de 1960 e que permanece ocorrendo até os dias atuais como evento anual e integrado a Expocrato¹⁵⁵, o Encontro Elói Teles de Cultura, voltado para apresentações dos folguedos populares.

¹⁵⁴ Os sujeitos que praticavam folguedos populares fundam grupos voltados para apresentação e estes são chamados, até hoje, pelo SESC, pelas Secretarias de Culturas e por eles mesmos, como grupos de tradições populares. Este título vem diferenciar a prática desses sujeitos da realizada pelos grupos parafolclóricos. Estes são grupos que se apropriam das práticas populares e as reinterpretam cenograficamente, não vivenciam-na em seu cotidiano, como já explicamos.

¹⁵⁵ A Exposição Centro Nordestina de Animais e Produtos Derivados é um evento que ocorre anualmente no Parque de Exposição Pedro Felício, na cidade do Crato – CE, durante os meses de julho, contando em sua

Sobre essa relação entre as políticas públicas culturais, a atuação de sujeitos locais e a dinâmica dos grupos culturais no Cariri, Mestra Edite, produz uma síntese, compreendendo que:

A cultura cresceu, em 70 existia os Aniceto, aí apareceu nós, o grupo Zé Cirilo, o grupo do Mestre Dedé de Luna e o grupo de seu Aldemir, pronto, era só esses grupos que tinha aqui no Crato, aí depois seu Dedé de Luna tem três grupos de dança, repare quanto a cultura cresceu, um só tem três grupos [...] aí o povo foi criando, apareceu Maria da Santa, criou um grupo de Coco na escola. Mulher, eu acho que a política pública e aquele governador que se chamava Lúcio Alcântara, ele foi quem cresceu essa cultura em Fortaleza, através dele foi passando um cachê que ele dá para os Mestres, uma complementação. Ele tava levando os grupos do Nordeste pra Fortaleza, fomos 4 vezes no Dragão do Mar. Logo no primeiro ano nós já foi com seu Elói, seu Elói era o Mestre de todos os grupos aqui do Crato, ele inventava tudo pra levar a gente pra fora. Aí o Mestre Elói foi incentivando a gente a fazer mais grupo [...] ele mandava fazer e o pessoal que sabia fazer ia fazendo e ia levando pra praça, pro museu, aquela turma de grupo, duas vezes no ano ele levava a gente pra dançar uma noite no Crato, depois levava pra outra cidade. (Crato – CE, 07 abr. 2014, grifos nossos).

A fala de “Dona” Edite é interessante, pois a Mestra interpreta o surgimento dos grupos culturais na região do Cariri como o “*crescimento da cultura*” por meio de incentivos de políticas públicas no setor cultural e de agentes internos, como o Mestre Elói, proporcionando a saída de grupos para a realização de apresentações e recebimento de cachês. Esta participação e atuação do folclorista é igualmente reconhecida pela atual Secretaria de Cultura do Crato e por outros agentes culturais, como João do Crato, que afirma: “O Mestre Elói foi quem começou a organizar eles como grupo, ele que chamou os Mestres, ele tinha essa visão, ele chamou Mestre Carnaúba para fazer um Coco e um Maneiro-Pau, quando ele estava doente, já chamou Mestre Cirilo. O Mestre Elói, então, ele organizou esses grupos” (Crato – CE, 12 nov. 2014).

Ainda na fala de Mestra Edite, para além das apresentações em praças e em museus, há o destaque dado ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura como polo catalizador desses eventos culturais na década de 1990 e do projeto político estadual, como foi abordado. Reafirmamos que este processo de deslocamento da prática cultural possui relação maior com os cenários nacional e estadual apresentados, com os movimentos de busca pela preservação do folclore, com a ampliação e legitimação da noção de patrimônio cultural, com o projeto de desenvolvimento regional a partir de investimentos no setor cultural.

Em vista disto, há o indicativo de que os grupos de Coco estudados surgem neste cenário de investimento no setor cultural que vem sendo considerado um setor estratégico para proporcionar o desenvolvimento de um território, pois essencialmente necessita da criatividade de um povo. Fator que impulsionou a criação da imagem do Cariri como um dos polos culturais do Estado do Ceará, devido, por exemplo, ao elevado número de grupos culturais localizados na região, principalmente na cidade do Crato, destacamos, inclusive, que dos quatro grupos estudados, apenas as integrantes de um residem em outra cidade da região, o grupo *Frei Damião* e suas integrantes que habitam a cidade de Juazeiro do Norte.

Essa posição cultural e econômica do Cariri promoveu a defesa da criação do Estado do Cariri, propondo um desligamento do Ceará. Projeto que em vistas do “potencial histórico, cultural e econômico da região” se iniciou em 16 de agosto de 1836 com o Senador José Mattiniano de Alencar que elaborou o pedido de Criação do Estado, depois tocado pelo Deputado Estadual Wilson Roriz, em 1957, que solicitou um plebiscito sobre a proposta. Em 1987, o Deputado Federal Furtado Leite apresentou uma emenda propondo a criação do Estado do Cariri, e, em 2010, movimentações nas redes sociais foram retomadas em defesa de tal causa. Alegando que:

Começamos, então, ou melhor dizendo, recomeçamos a gloriosa luta em defesa da criação do Estado do Cariri. Pretendemos congrega o povo, seus historiadores, estudiosos da geopolítica e antropologia, sociólogos, artistas de todas as linguagens, intelectuais, mestres da tradição popular, repórteres, radialistas, jornalistas, religiosos de todas as crenças, políticos das diversas correntes ideológicas. Necessitamos conquistar a independência, no sentido de libertar o Sul do Estado "da escravidão tributária" e promover o bem-estar da população e o desenvolvimento socioeconômico¹⁵⁶.

Essa imagem da região, como vimos, vem sendo construída desde os escritos realizados pelo ICC que:

colocavam em circulação discursos e imagens que atribuíam à região e seus habitantes determinados sentidos, significados que tanto objetivavam construir uma diferenciação quanto uma identificação, seja geográfica, cultural e/ou histórica, da região em relação ao restante do Ceará e mesmo do Nordeste (SEMEÃO; GONÇALVES, 2010, p. 2).

Criou-se uma compreensão do Crato como “a cidade da cultura”, uma cidade que representava os ideais de civilização e de progresso e, nesse sentido, o Cariri foi “cratizado”, como sugere o pesquisador José Ítalo Viana (*op. cit.*) ao perceber na produção do grupo

¹⁵⁶ Disponível em: <<http://www.http://culturacrato.blogspot.com.br>> Acessos em: 25 fev. 2016.

intelectual uma busca por anular as contradições e aproximar as diferenças na elaboração de uma memória histórica que naturalizava a ideia de superioridade da cidade com relação à região. Projeto que estava em consonância com a política estadual e nacional, relacionando cultura, turismo e economia:

[...] na região ao sul do Estado, conhecida como Cariri cearense, os municípios que formam o triângulo CRAJUBAR: Crato, Juazeiro e Barbalha, adotaram medidas de incentivo ao turismo, focando o folclore e a cultura da região. Foram criadas comissões de apoio ao turismo, bem como houve uma valorização dos elementos da “cultura popular”/folclore. [...]Assim, é iniciada uma campanha de incentivo ao turismo da região, embasando seu discurso no fato do Cariri possuir muitos elementos folclóricos e manifestações da “cultura popular”. Os apoiadores dessa campanha acreditavam que a “cultura popular” e o folclore eram o grande atrativo para impulsionar o turismo em seus municípios. (MACHADO, 2014, p. 7).

Tendo em vista todo este cenário, compreendemos que os grupos de mulheres foram formados com o intuito de realizar apresentações inseridas em contextos marcados por políticas públicas culturais. Observamos a iniciativa de articulação dos grupos locais para dançarem em apresentações nas praças, além da realização de festivais e de outros eventos, dentre esses podemos citar, também, as Terreiradas que já ocorriam como festas no cotidiano do povo do sertão, em épocas de festividades de santos, por exemplo, e foram colocadas em um calendário e sistematizadas com o apoio do poder público. “Primeiro é preciso uma mangueira para regar todo o terreiro, método utilizado para que a poeira não suba durante a apresentação. Depois de tudo pronto, grupos de diversas tradições populares do Cariri entram em cena. É a terreirada.”¹⁵⁷.

Estas ocorriam nos terreiros dos Mestres, espaços correspondentes aos seus quintais ou a uma área livre de suas casas, agregando a comunidade em um momento de diversão e compartilhamento, as práticas aconteciam sempre acompanhadas de bebidas e de comidas, como relembra Mestra Maria da Santa: “Por exemplo, é convidado uns grupos para vir pra aqui, eles brincam, a gente brinca junto com eles, serve o lanche, o que a gente pretender fazer a gente coloca ali, e aí já fica fechado o dia que vamos brincar na casa deles, de preferencia a noite. A comida é com sustância: baião, farofa, mungunzá” (Crato – CE, 04 ago. 2013).

¹⁵⁷ Disponível em: <<http://www.jornaldocariri.com/terreirada-reune-grupos-da-tradicao-popular-do-cariri/>> Acessos em: 22 de fev. de 2016.

Figura 30 – Amigas do Saber apresentando-se em Terreirada no dia 23.08.2013.



Fonte: Prefeitura do Crato.

Atualmente as Terreiradas ocorrem em agosto, por ser o mês do folclore, nas casas dos Mestres e com a prática de intercâmbio entre eles, fazendo com que um convide outro para brincar e se apresentar em seu terreiro. Esta prática é considerada pela atual Secretária de Cultura do Crato, Roseane Bezerra de Oliveira, mais conhecida como Dane de Jade, que é atriz e produtora cultural, como um evento que possibilita uma autogestão dos Mestres com relação as suas práticas e esse formato de “apresentação”, pois, segundo a gestora cultural:

As terreiradas são espaços legítimos de atuação desses Mestres, que são os seus habitats naturais, os seus terreiros. Onde eles estavam ali apresentando, a Comunidade toda participava e quem queria participar e olhar a brincadeira ia também. A gente levava um som, um bico de luz, luz normal de terreiro, e dava um dinheiro para o Mestre, porque ele fazia a sua produção. Então, o Mestre estava investindo na festa, na brincadeira dele e na prática do terreiro dele. (Crato – CE, 18 nov. 2015, grifos nossos).

Esse entendimento se dá, uma vez que a proposta é de que a dança ocorra no local habitado pelos seus produtores, pois uma verba lhes é fornecida para a administração da festa e o investimento na prática e nos seus espaços. Também podemos citar, dentre os eventos que ocorrem na região, a Mostra SESC Cariri de Culturas, realizada anualmente desde 1999:

A Mostra Sesc Cariri de Culturas é realizada pelo Sesc – Serviço Social do Comércio, no Ceará, através de edital público. Consiste em um dos maiores eventos de cultura do Brasil e acontece durante seis dias ininterruptos, com integração das linguagens artísticas e culturais nas mais diferenciadas áreas da criação e produção,

promovendo o intercâmbio, o desenvolvimento e a cooperação entre artistas (grifo do autor)¹⁵⁸.

A Mostra foi idealizada pela atual Secretária de Cultura do Crato, Dane de Jade, quando gerente de cultura do SESC Ceará no período de 2000 a 2012, sendo uma das construtora e coordenadora do evento cultural que se tornou o de maior porte realizado no Cariri. Relembra a Secretária:

Quando eu cheguei na unidade do SESC, era muito pequena, comecei a trabalhar e levar uma movimentação cultural para dentro do SESC, não tinha uma ação de cultura antes. A primeira coisa que fiz foi requalificar o teatro, ficou um teatro auditório, e depois eu levei um projeto que foi a Mostra SESC, eu já tinha uma vontade de fazer um festival de teatro e com outras linguagens e que pudesse trazer pessoas para fazer um intercâmbio [...] Eu consegui manter durante doze anos e deixei o filho para o SESC coordenar. (Crato – CE, 18 nov. 2015).

A Mostra SESC Cariri de Culturas foi criada com a proposta de promover um intercâmbio cultural entre práticas culturais nacionais, estaduais e regionais, com um edital ao qual os grupos se submetem e são agraciados, ocorre o intercâmbio de diferentes linguagens artísticas – dança, música, teatro, poesia, literatura, fotografia, cinema, etc – no evento existe um espaço dedicado à apresentação dos grupos de tradição local.

Nas três últimas Mostras SESC, participamos dessas ativamente realizando trabalho de campo, observamos que “*a tradição*”, como são nomeadas as manifestações de cultura popular, possui um lugar marginalizado no evento, que conta com um folheto impresso e digital no qual divulga toda a sua programação e que é todo estilizado conforme a arte do evento, entretanto a programação da “*tradição*” é pouco divulgada e é produzida sempre com poucos dias de realização do evento e de forma separada da programação geral. Podemos observar tais constatações ao compararmos os *folders* da última Mostra SESC, realizada de 13 a 17 de novembro de 2015, que divulgam separadamente a programação da “tradição” e a programação geral, como podemos ver nas imagens.

¹⁵⁸ Disponível em: <<http://www.mostracariri.sesc-ce.com.br>> Acessos em: 22 fev. 2016.

Figura 31 – Programação da tradição da 17ª Mostra SESC Cariri de Culturas.

TRADIÇÃO

Cortejo Crato

Dia 13

Maracatu Winu-Erê, do Sítio Carrapato
Maracatu do PROCEM, de Mestre Aécio Ramos
Reisado dos Caretas, de Potengi
Grupo Zabumbar, de Mestre Jean Alex
Maneiro Pau Infantil, de Mestre Cirilo
Reisado Masculino de Mestre Aldenir
Maneiro Pau do Belmonte, contato: Galdino.
Cintura Fina, de Zulene Galdino
Grupo de Percussão do Instituto de Arte e Cultura Filhos de Maria

Dom Quintino

Dia 14

Reisado de Mestra Zefinha
Grupo de Dança do Projeto Nova Vida

Ponta da Serra

Dia 15

Reisado Infantil do Mestre Galego
Banda de Pife do Quilombo Carcará, de Potengi
Reisado da Baixa do Maracujá, de Mestre Severino

Belmonte

Dia 16

Banda Cabaçal Mirim do CEI – Manoel Almino
Coco da Scan

Muriti

Dia 17

Lapinha de Mestra Mazé
Maneiro Pau do Baixo das Palmeiras, de Mestre Chico Caboclo

Praça do Cruzeiro

Fonte: <http://www.mostracariri.sesc-ce.com.br>.

Figura 32 – Programação da 17ª Mostra SESC Cariri de Culturas.

PROGRAMAÇÃO

13 a 17 NOVEMBRO

LITERATURA, ARTES VISUAIS, MÚSICA, ARTES CÊNICAS, AUDIOVISUAL E CULTURA POPULAR.

SUMÁRIO

ARTES CÊNICAS 4

ARTES VISUAIS 10

AUDIOVISUAL 12

LITERATURA 14

MÚSICA 17

Mostra SESC Cariri de Culturas celebra sua 17ª edição

A Mostra Sesc Cariri de Culturas chega à sua 17ª edição em 2015, contemplando os 28 municípios do Cariri cearense no circuito. De 13 a 17 de novembro, a Mostra vai proporcionar múltiplas vivências, a fim de aprimorar o olhar e desenvolver plateias reflexivas. São apresentações de teatro, dança, exposições, shows, rodas literárias, performances poéticas e mostras de cinema e vídeo.

Neste ano, participam da programação 127 trabalhos selecionados por edital. Foram 1.298 inscrições – 289 a mais que em 2014 –, divididas nos segmentos de artes cênicas (525), artes visuais (114), literatura (103), audiovisual (93) e música (463).

Idealizada pelo Departamento Regional do Sesc Ceará, a Mostra Cultural é palco de difusão das mais diversificadas manifestações artísticas e culturais. A Mostra não tem caráter competitivo e se apresenta como espaço de estímulo à produção nas diversas áreas artísticas, com proposta de intercâmbios interdisciplinares para desenvolvimento de projetos colaborativos nas mais variadas categorias.

www.mostracariri.com.br

[#mostracariri](#) [#sescce](#) [#sescce](#)

Baixe os aplicativos "Mostra Cariri" e "TV Fecomércio"

Fecomércio CE Sesc Ceará Sesc POC

Fonte: <http://www.mostracariri.sesc-ce.com.br>

Percebe-se a segregação no evento da programação geral que conta com expressões artísticas como artes cênicas, artes visuais, audiovisuais, literatura e música com relação à programação da “tradição”, além da diferenciação estética. Esta conduta e realidade provocam um esvaziamento de público nos locais onde os folguedos populares são apresentados, diferente dos grandes shows e palcos que trazem artistas da *mass media* que são massivamente frequentados, o que gera uma “marginalização” dessas práticas. Sobre isso, Dane de Jade afirma que:

Eu lamento muito, porque eu tenho muito respeito pelos Mestres, *cada manifestação e cada Mestre desse é a consolidação do que a gente vive hoje na nossa dinâmica cultural, porque eles são as nossas raízes*. Se você pesquisar a Mostra já desde a primeira tem grupos de tradição dentro da programação, *em uma forma de atrair pesquisadores, de fortalecer a brincadeira, da coisa do pertencimento da Comunidade onde estão inseridos [...]* Infelizmente, ou felizmente, as coisas se transformam, as ações e as instituições são a cara de quem tá a frente, não estou dizendo com isso que a Mostra regrediu ou progrediu, eu não estou lá, *ela se modificou*. Agora, eu sei de um caminho que eu não acho legal, *que é o caminho da Indústria Cultural*. Porque quando você deixa de fortalecer uma manifestação como são essas manifestações do Cariri, *que são legítimas e legitimadas pela Comunidade que reconhece seus Mestres, aí há um problema*. (Ibidem, grifos nossos).

A potencialidade cultural do Cariri foi reconhecida e evocada, especialmente, por conta das manifestações da cultura popular. Essas foram o fundamento da construção de ações, políticas e de um discurso do Cariri como região polo de cultura do Estado do Ceará. Contudo, essas manifestações e seus produtores são submetidos a uma lógica cuja dinâmica e dominação está centrada nas culturas de massa que são articuladas e promovidas pelos *mass media* ou pela Indústria Cultural. Porém, isso não pode ser visto como uma capitulação das culturas populares, uma vez que elas continuam sendo inseridas e reforçadas nos espaços das políticas culturais.

Dialogando com Stuart Hall (2003), podemos compreender que o popular revela-se em um território composto por elementos instáveis e antagônicos, formado por processos sociais tensos nos quais se põe a luta por hegemonia. Logo, a abertura para as culturas populares em lugares dominantes pode significar o surgimento de novos espaços marginais de produção e, também, a reivindicação dessas culturas.

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao mainstream nunca foi um espaço tão produtivo quanto agora, e isso não é simplesmente abertura dentro dos espaços dominantes à ocupação dos de fora. É também resultado de políticas culturais da diferença, da produção de novas identidades e de novos sujeitos no cenário político cultural (p. 338).

O cenário das relações entre a tradição e as culturas de *mass media* que se expressa no Cariri é complexo, constituído por paradoxos que revelam tanto a inserção e o reconhecimento das manifestações culturais populares nas políticas públicas culturais quanto o surgimento de novas marginalidades, engrenando e engrenadas por disputas de diferenças, reconhecimentos e hegemonias. A própria preparação das apresentações dos grupos de Coco mostra isso ao evidenciar a importância de um figurino para dançar, submetendo-se a uma estética predominante.

Dentro deste cenário atual, a Secretária de Cultura, da mesma forma que os seus assessores, considera a arte como um braço da cultura existente dentro de um espectro de ações que os gestores culturais precisam dar atenção, dentro deste espectro teríamos: as artes, o patrimônio material, imaterial, arqueológico e natural e as práticas ancestrais. No entanto, a atuação se dá de forma precária, tendo em vista a falta de recursos e de investimentos, como sugere a atual Secretária de Cultura do Crato: “A gente fica com poucos recursos ou nada de recursos, é difícil manter uma Política Pública de cultura que possa atingir todas essas dimensões, quando você não tem nem condições de articular uma política para artes [...]” (Crato – CE, 18 nov. 2015). Dentro da precariedade e da potencialidade cultural do Crato, Dane de Jade afirma que:

[...] estou tentando reestruturar isso, inclusive com eles, pensando a criação de uma Lei Municipal dos Mestres da Cultura. Organizamos o Sistema Municipal de Cultura, ano passado, agora elegemos o Conselho. Então, vai ser uma nova tônica, para pensar que práticas e que formas podemos trabalhar com esse seguimento das manifestações de tradição popular, como ter uma perspectiva de salvaguarda e promoção dessas manifestações (*Ibidem*).

O desafio parece, então, ser o de elaborar políticas públicas para estes grupos e com estes grupos, possibilitando que os mesmos sejam mantidos e reconhecidos, um reconhecimento que ultrapasse interesses econômicos voltados ao crescimento da localidade ou à promoção identitária, rompendo com a lógica mercadológica que tende a marginalizá-los. Políticas que forneçam uma assistência, mas que não sejam assistencialistas, que possibilitem suas autogestões.

Incorporada à atuação e ao programa da Secretaria de Cultura, que apoia e participa da organização dos eventos culturais citados, assim como promove outros, assinalamos a criação da primeira escola de reisado, a escola de Mestre Aldenir. O “missionário da arte” João do Crato reafirma a precariedade e a falta de políticas públicas na cidade do Crato, mas aponta a escola como uma grande conquista:

É difícil demais, aqui a gente não tem uma Política Pública de Cultura, a cidade apesar de ser considerada a Cidade da Cultura, nós não temos uma Política de Cultura, os gestores não enxergam a Cultura como uma coisa que dá voto, porque é o que eles querem. Eles percebem a Cultura como mendicância! Nós estamos aí, tentando animar esses Mestres. Criamos uma Escola com o Mestre Aldenir, de reisado, todos os custos é da Secretaria de Cultura. Quem sabe essa Escola não se amplie e vira uma Universidade de Arte Popular. Acho que futuramente vai ser uma Escola modelo, um piloto da tradição aqui. (Crato – CE, 12 nov. 2014).

O Centro de Formação e Apoio ao Reisado e Tradições Populares Mestre Aldenir foi fundado em 2014, recebe o nome de Mestre José Aguiar Aldenir, 81 anos. A criação da escola foi amplamente divulgada na região e no Estado do Ceará, saindo reportagens nos jornais locais, considerando que: “A criação [...] veio numa proposta de iniciar um projeto de valorização dos terreiros dos Mestres como locais de repasse de saberes e como núcleo de formação de cidadãos. Com a criação da escola, também empodera-se o Mestre no seu papel educador”. (*Diário do Nordeste*, Fortaleza, 1 ago. 2015, s/p). A construção do Centro reverbera as preocupações atuais e os desafios, sendo uma possibilidade de transmissão da prática, de legitimação e do reconhecimento da mesma.

Retornando a fala citada da Mestra Edite, na qual identificamos a referência à figura de Mestre Elói Teles como importante articulador e incentivador dos grupos tradicionais do Cariri, como já citamos. A agricultora relembra que o grupo *A gente do Coco* foi formado em 1979, mas era “*bagunçado*” e passou a se organizar com o apoio de Elói Teles, dentre as modificações no grupo teve-se a incorporação de figurinos: “Aí já através do seu Elói, ele disse assim: vocês fazem roupa de homem para vestir nas mulher para ser os cavaleiros. E assim nós fizemos, mandamos fazer as roupas de homem para 7 mulher e roupa de dama para as outras 7” (Crato – CE, 7 abr. 2014). Com a utilização de uma farda ou de um figurino a dança passou a ter papéis que deviam ser “encenados” pelas dançadeiras, o papel de dama e o papel de cavaleiro.

Todos os outros grupos surgiram seguindo o mesmo padrão, um elemento que pode ser entendido como representativo de uma nova estética assumida pela prática cultural que, seguindo a lógica da apresentação, para além de padronizar os seus praticantes, cria uma cena, faz-se como espetáculo.

3.3 A ESPETACULARIZAÇÃO DA TRADIÇÃO: PRODUZINDO UM COCO DE DIFERENÇA

Como vimos anteriormente, as mulheres recriam em suas narrativas um “outro tempo”, sem datação, no qual a dança do Coco era praticada. Os folguedos populares existem desde muitos anos na região do Cariri, não apenas o Coco, ocorrendo nos sítios, nas zonas rurais, nos pés das serras, ligadas à vida, ao cotidiano de seus produtores, sujeitos simples, homens e mulheres, agricultores, em sua maioria. Entretanto, essas práticas passaram a ser deslocadas a partir deste contexto constituído pela interferência de políticas públicas culturais e do movimento de agentes. Fazendo emergir os “grupos de tradição popular” que se estruturam pela lógica de apresentações, o que gera reposicionamentos da prática cultural que passa dos terreiros aos palcos, do rural ao urbano, do cotidiano ao espetáculo.

Etimologicamente a palavra espetáculo deriva do latim *specs* que representa o que provoca atração, o que se olha, desperta a atenção.

Dessa raiz derivou-se uma enorme gama de termos vinculados à ideia de distanciamento e objetificação de tipo ocularista: *spectator*, aquele que vê, é o espectador que aprecia o *spectaculum*, a festa pública ou espetáculo. E se *speculum* é o espelho, aquele que observa pode também dedicar-se à *speculatio* e especular, isto é, realizar um escrutínio objetificador a respeito do outro que para ele se espetaculariza, ou por sua própria decisão ou porque foi, por sua vez, espetacularizado a serviço de um terceiro. (CARVALHO, 2010, p. 47)

A reflexão sobre o espetáculo na sociedade contemporânea remete-se, de algum modo, ao trabalho de Guy Debord (1997), pelo desenvolvimento de uma abordagem teórica desta noção. Para o autor, o espetáculo seria uma tendência a fazer ver o mundo que não se pode tocar diretamente, o eixo da ideia do espetáculo está na separação entre a realidade e a sua representação, entre o vivido e a imagem. Neste sentido, o mundo se torna fragmentado devido a sua compreensão criada por imagens parciais da realidade por meio de uma unidade provocada por elementos que compõem o real, desta forma o espetáculo é autônomo do mundo. No entanto, Debord (*op. cit.*) considera que: “o espetáculo não é o conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (p. 14). Então, o espetáculo não se esgota na imagem, seria a imagem e as relações sociais decorrentes e mediadas por esta imagem.

A concepção proposta pelo intelectual francês vem sendo problematizada no Brasil em relação à produção das culturas populares em contextos marcados pelas políticas

públicas culturais e pela indústria cultural. Dado que existem singularidades no contexto brasileiro e que a compreensão do autor de que o capitalismo produz um esvaziamento generalizado de sentido das práticas culturais não pode ser tomada como um todo (CARVALHO, *op. cit.*).

Optamos por entender a espetacularização com base nas perspectivas desenvolvidas por José Jorge de Carvalho (*Ibidem*) que, ao pensar as culturas populares no Brasil, a concebe como um processo característico das sociedades de massas, consiste na apropriação de um evento de caráter ritual ou artístico, possuidor de uma funcionalidade dentro de um grupo, preservado e transmitido em um circuito próprio, torna-se um bem a ser consumido por outro grupo, provocando deslocamentos na prática cultural, ou reposicionamentos da mesma.

A espetacularização consiste em uma “operação” que “implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento. Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria” (*Ibidem*, p. 48). Este processo não é característica singular dos Cocos no Cariri cearense, ele perpassa diversas manifestações das culturas populares¹⁵⁹ no território brasileiro, pois distintas festas e práticas populares passaram, e passam, por transformações para atender demandas do mercado de consumo no mundo globalizado, de projetos de desenvolvimento turístico e econômico de territórios, do mercado cultural da sociedade midiática, ocorrendo incorporações e ressignificações que as reconstroem por meio de “formalizações”. “Exemplos desses novos procedimentos são as ressignificações das festas populares, do artesanato, da culinária, das cantorias de violas, do cordel e de tantas outras manifestações da cultura tradicional nordestina proporcionadas pelas novas lógicas de consumo do local” (TRIGUEIRO, 2005, p. 4).

Oswaldo Trigueiro (*Ibidem*) atenta que a espetacularização, se ampliarmos o seu entendimento, já existia em muitas das práticas das culturas populares, principalmente as ligadas à produção de uma festa, todavia ocorrem mudanças nos métodos de sua produção, na velocidade de distribuição e na existência de um mercado de consumo. Portanto, o processo de espetacularização vivenciado atualmente pelos produtores de folguedos populares é revelador da hibridação que compõe as culturas populares que se relaciona às novas redes de comunicação do global e do local, produzindo a (re)invenção das tradições culturais.

¹⁵⁹ Sobre o processo há estudos que o analisam em práticas como o samba (CAVALCANTE, 1994), o pagode (COUTINHO, 2002), o jongo (SIMONARD, 2005), o maracatu (GUILLEN, 2008), o bumba meu boi e o cacuriá (PALMER; OLIVEIRA JUNIOR; SILVEIRA, 2012), o carnaval carioca e o os bois-bumbás (CAVALCANTI, 2002), entre outros.

Esta espetacularização gera modificações, segundo Anna Koslinski (2013), ao analisar os maracatus-nação pernambucanos, “no modo de se fazer a cultura, incorporando elementos como tempo, espaço e estética” (p. 108), ou diríamos que gera reposicionamentos com relação ao tempo, espaço e estética, tendo em vista que estes elementos já existiam na prática cultural, mas passam a assumir outros formatos, são ressignificados.

A partir de tal entendimento, pensemos o caso das práticas pesquisadas. Os Cocos femininos emergem dentro de uma “formalização”, ou “institucionalização”, da cultura enquanto “grupos de tradição popular”, o que remete a uma noção de agrupamento de pessoas por uma relação que promove uma ideia de unidade e de padronização. Os elementos que compõe o processo de espetacularização no qual as mulheres produzem as suas poéticas estão nas transformações da prática com relação ao “outro tempo” em aspectos que dizem respeito ao espaço, ao tempo, a estética, como sugeriu Koslinski (*op. cit.*), e ao fazer cultural.

As transformações com relação ao espaço perpassam a transição da prática dos terreiros e quintais para as praças, do rural ao urbano, do cotidiano aos eventos culturais, o que acarretou a incorporação de elementos cênicos na dança do Coco, como o palco, o uso de equipamentos como os microfones, um público “outro”, diferente das suas Comunidades, luzes, etc, como podemos observar na fotografia tirada durante uma apresentação realizada para a gravação de um documentário sobre o grupo *A gente do Coco da Batateira*, nota-se o palco e as luzes.

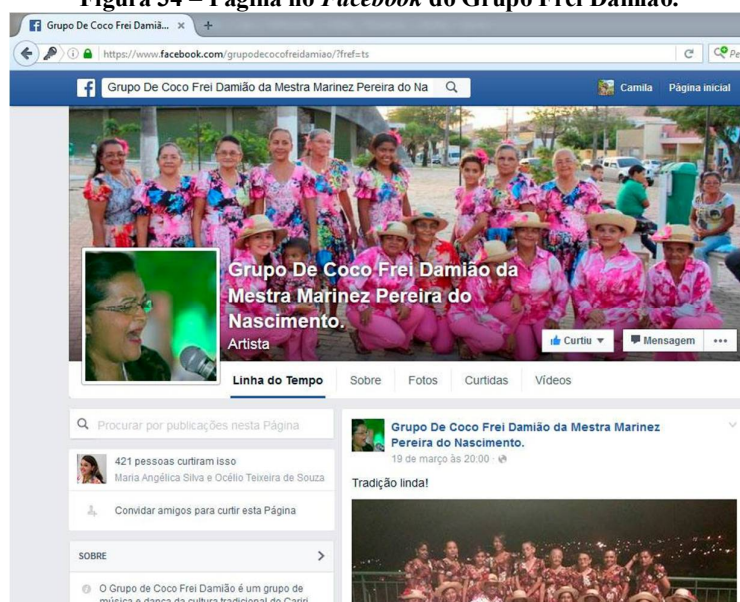
Figura 33 – A Gente do Coco da Batateira em gravação de documentário No Passo do Birim.



Fonte: <http://www.auroradecinema.wordpress.com>.

Esta transição de espaço faz com que as mulheres criem táticas (CERTEAU, *op. cit.*) para divulgarem suas produções e se interligarem a esses novos espaços, como a criação de perfis em redes sociais, de blogs e a gravação de CDs, por exemplo. O Grupo *Frei Damião* possui uma maior organização institucional que visa à divulgação de sua produção cultural, ele, além de uma página do grupo no *Facebook*, classificada na categoria de página de “artista”, constituída de publicações de fotos e de materiais que divulgam as suas apresentações, possui “cartão de visitas” com seus contatos principais, telefone e *e-mail* próprio para tratar da prática cultural.

Figura 34 – Página no Facebook do Grupo Frei Damião.



Fonte: <https://www.facebook.com/grupodecocofreidamião>

Figura 35 – Cartão de visita do Grupo Frei Damião.



Fonte: Elaborada pela autora.

Sobre as alterações no tempo da dança, temos que suas práticas no “outro tempo” remetiam a durações sem regulações, iniciando no anoitecer e perdurando até o amanhecer. Contudo, atualmente as mulheres participam de eventos culturais e seus produtores realizam o “convite”, solicitando uma apresentação a qual impõem um tempo de duração determinado, que, dificilmente, ultrapassa uma hora. Como sugere Mestra Maria da Santa: “Era mais em período de tapar os chãos das casa, era mais final de semana, quando tinha a casa para construir e tinha uma coisa, começava de noite e terminava só pela manhã. Hoje não, hoje nós brinca 20 minutos, 30 minutos..” (Crato – CE, 4 ago. 2013).

A estética também foi modificada pela incorporação dos figurinos, ou das fardas, nas palavras de Mestra Edite:

Hoje existem vários grupos. *Cada grupo é diferente do da antiguidade. Por exemplo, hoje a gente tem um calçado adequado, uma roupa adequada, um figurino. Cada qual quer tá mais bonito.* E naquela época não era assim, *era tudo pessoas simples*, eles usavam tamanco de madeira para pisar o chão, hoje não, é alpercata artesanal de couro, é essas moleca, é umas farda diferente, é de chapéu. *Hoje tem que ser tudo igual*, se é de homem, as blusas e calças iguais, e se é de mulher, saia e blusa igual. (Crato – CE, 07 abr. 2014, grifos nossos).

A diferença apontada com relação à antiguidade está na utilização de uma “*roupa adequada*” que produz uma imagem de beleza e uma disputa desta entre os grupos, o que difere de antigamente, pois que a prática ocorria com seus integrantes utilizando roupas diversas, roupas de “*passeio*”, não havia essa padronização e homogeneização, característica do espetáculo, como assinalou Carvalho (*op. cit.*). A utilização de figurino, ou farda, contribui para uma ideia de organização e de identificação do grupo e das mulheres como dançadeiras de Coco, diferente da plateia que está assistindo, como afirma Mestra Naninha:

Nós todos temos uma roupa e um calçado, *é uma coisa de organização do grupo.* É como se você tivesse em uma escola, *a identidade do aluno não é o que vale, é a farda, é a mesma coisa.* Se eu saio com as mulheres levo uma lista com o nome de todas, mas Deus o livre se acontece algo, é mais fácil para identificar. *Fica uma coisa mais organizada*, a gente se apresenta com mais prazer, *ver um grupo com estrutura toda bonitinha*, destaca no meio das festas e dos eventos. (Crato, 04 abr. 2014, grifos nossos).

A organização e a padronização dos grupos de Coco no Cariri, especialmente pela incorporação do figurino, teve relação com a atuação de Mestre Elói Teles, como vimos no final do tópico anterior. Em decorrência dessas modificações no tempo, no espaço e na estética ocorreram alterações nas formas de se produzir a prática, estas podem ser identificadas na criação de novas letras de músicas com temáticas atuais, nas novas

modalidades do dançar, como o Coco baião de Mestra Maria da Santa, e na incorporação de instrumentos na prática cultural, em razão de que: “não existia esses instrumentos na dança do Coco, pandeiro, tambor, triângulo, por exemplo, era só uma lata com umas pedrinhas dentro, porque para falar a verdade nem o ganzá a gente conhecia.” (*Mestra Maria da Santa*, Crato – CE, 04 ago. 2013). Hoje, como já vimos, há grupos utilizando o ganzá, o pandeiro, o violão, o bumbo e o triângulo.

A espetacularização introduz na realização da dança a possibilidade de ganhar cachês, isto, em alguns casos, torna-se um problema para a manutenção da prática cultural. Em trabalho de campo, as Mestras, especialmente Maria da Santa e Edite, reclamaram que não há interesse, de dançadeiras jovens, em dançar quando não se ganha cachê, porém, Maria da Santa afirma que: “Aparece uns convites ganhando 500, ganhando 600... A gente se apresenta no Crato direto, em Juazeiro, nas escolas, nas festas de padroeiro, pode ou não ter cachê, nós queremos divulgar nosso trabalho” (Crato – CE, 13 nov. 2014). A visão da cultura como um trabalho produzido faz parte desta lógica na qual estão inseridas suas criações poéticas, no entanto as mulheres não sobrevivem apenas do dinheiro ganho pelo Coco, este entra como uma complementação de suas rendas, quase que insignificante, elas sobrevivem do trabalho na agricultura, da venda de seus roçados nas feiras da região, de aposentadores e de bicos, fazendo costuras, rendas, sabão, entre outras coisas.

Desta forma, o processo de espetacularização promoveu uma institucionalização das práticas em grupos que realizam produções culturais marcadas por transições e transformações, por reposicionamentos e ressignificações. Segundo Carvalho (*op. cit.*), a espetacularização gera: a descontextualização das práticas culturais; suas transformações em objetos de consumo; a ressignificação de fora para dentro. As produções das mulheres coquistas são marcadas e influenciadas por este processo mais geral que envolve as práticas populares na contemporaneidade, porém essas consequências devem ser relativizadas ao pensarmos a realidade estudada.

João do Crato, remetendo a Mestra Edite, diz que: “Dona Edite conta, elas estavam no Mobral e ele [Mestre Elói] chegou e organizou. Hoje os grupos estão vivos em parte por isso. Agora essa coisa do espetáculo também foi ele quem criou. Ele começou a moldar o tempo, figurino. Ele começou a organizar os festivais aqui e tem até hoje.” (Crato – CE, 12 nov. 2014).

Neste sentido, a primeira relativização relaciona-se a possibilidade de neste contexto atual essas mulheres conseguirem manter vivos os seus saberes/fazeres. A segunda relativização está no fato de que, mesmo ocorrendo uma descontextualização, ou

desterritorialização da prática, novas contextualizações e territorializações são feitas a partir da transição do rural ao urbano, o que possibilita a criação de relações sociais e de outras formas de fazer os Cocos. A terceira relativização se expressa em que a produção dessas mulheres não adentra e é apropriada pela indústria cultural como um produto a ser consumido por uma massa, ela torna-se, de certo modo, objeto que é apropriado pela lógica produzida, principalmente, pelas políticas públicas, como representativa de uma identidade regional e por isso é transformada em um objeto a ser apresentado. Por fim, a quarta flexibilização dá-se por conta da ressignificação que passa a dança, esta não ocorre apenas como uma imposição de fora para dentro, mas tal ressignificação se dá em um processo dialético, permitindo que as mulheres ressignifiquem as suas existências através da experiência dançante que criam¹⁶⁰. Logo, pensemos que a prática dessas mulheres ocorre dentro deste cenário de espetacularização das culturas populares, sendo influenciada por ele, mas não estando totalmente condicionada a sua lógica, em parte por não ser vendável o suficiente para interessar à indústria cultural e em parte pelas subjetividades e (atu)ação de suas produtoras.

Este cenário envolve contradições e gera problemas, podemos citar: o desamparo ao sujeito, a “desritualização” e o patriarcalismo. O que chamamos de desamparo é resultado de que, ao mesmo tempo em que estas práticas populares passam a ser valorizadas por políticas públicas culturais e por esse sistema capitalista, os seus produtores continuam desassistidos, seus fazeres tornam-se reconhecidos como produtores de identidades locais, todavia as suas condições como cidadãos permanecem marginalizadas na sociedade brasileira. Esta problemática é uma realidade que perpassa todos os “grupos de tradição” do Cariri cearense:

Tantos e tantos que morreram à míngua, Dona Ciça, que tem peças lindas de barro cru em museus, como o da América Latina. Eu lembro uma época que veio uns pesquisadores Dinamarqueses aqui, eles me pediram informações, eles estavam com uma enciclopédia, um livro que tinha o nome dos irmãos Aniceto e eles queriam agendar uma ida a casa dos irmãos Aniceto. Quando nós chegamos na casa de Seu Chico Aniceto, a casa de taipa na Batateira, quando eles viram a miséria, eles despencaram no choro. Os irmãos Aniceto não entenderam nada! Não há uma responsabilidade pública com essas pessoas. Eu sofro bastante com isso. Eu vi Mestre Joaquim Mulato, que era dos penitentes, eu convivi com ele três meses durante uma turnê pela Sonora Brasil, e no carnaval uma moto atropelou ele, levaram ele para o hospital, ele já tinha 90 anos, mas era um homem forte, no hospital deram uma injeção e mandaram para casa, o que aconteceu? Ele perfurou o pulmão e ele morreu. Há falta de assistência humanitária! É bonitinho, é lindo, vai representar, leva e bota na fotografia! Mas, cadê o dia a dia?! O que tá precisando no dia a dia?! (João do Crato, Crato – CE, 12 nov. 2014, grifos nossos).

¹⁶⁰ Exploraremos tal questão no terceiro capítulo.

São Mestres que vivem em situação muito precária, vivem abaixo da linha da miséria, é esse país contraditório que a gente vive! Eles vão embora sem cuidados, como Mestre Terto que morreu de inanição no João Cabral. Esses Mestres vivem nesse estado de miséria, para mim, essa coisa “Tesouros Vivos da Cultura”, eu acho que... [faltam palavras] O programa é bacana, precisamos fazer isso, mas tem o cotidiano desses Mestres, ninguém vai ficar ligando todo dia para eles, mas é um programa, se é um programa é preciso pensar em todas as questões (Dane de Jade, Crato – CE, 18 nov. 2015, grifos nossos).

O artista João do Crato e a Secretária de Cultura do Crato reconhecem esta realidade contraditória, lamentam-na e criticam-na. Citando exemplos de diversos Mestres que foram considerados representantes da Cultura não apenas do Cariri, mas do Ceará, e tiveram as suas produções poéticas apropriadas por este sistema e sua lógica, como Mestre Cixa do Barro Cru, reconhecidos nacional e internacionalmente, mas que faleceram sem assistências, em condições precárias, como é a realidade de diversos Mestres da Cultura Popular no Brasil.

Dane de Jade critica o programa Tesouros Vivos da Cultura que elege os Mestres da Cultura, pois que parece agir de forma “sanguessuga”, captura para expor e apresentar, “bota na fotografia”, como disse João do Crato, sem preocupações sociais e humanitárias com os sujeitos, é a lógica cruel do sistema capitalista e suas engrenagens. Entretanto, mesmo diante disto, as mulheres dançadeiras de Coco conseguem transmutar estas condições precárias e difíceis e viver a brincadeira, mesmo na lógica da apresentação, a ludicidade que envolve os Cocos não se perde e a sua execução: “[...] É quase que um movimento solitário, é o que faz elas [as mulheres do Coco] criarem vigor, mantem elas com a luz acesa, no sentido de ter energia!” (*Ibidem*).

A “desritualização” está ligada ao deslocamento da dança com relação ao seu contexto inicial de produção, o cotidiano dos sujeitos, e a funcionalidade que esta assumia em suas vidas. Como problematiza João do Crato ao pensar as modificações ocorridas no Reisado do Cariri e nas práticas dos irmãos Aniceto:

Eles faziam as suas coisas e havia os rituais, por exemplo, os reisados iam para as renovações, tinha o ritual de abrimento de portas, durava a noite inteira. Hoje não tem mais! Hoje virou espetáculo! A diferença tá aí... acabou isso aí e volta com a espetacularização. É o Poder Público que se apossa: “É bonitinho, vamos pegar os Irmãos Aniceto que eles são ótimos, vamos botar eles como símbolo de resistência da Cultura”. Assim, criou-se a espetacularização, foi matando, diminuiu o ritual. Não tinha uma coisa de ser arrumada para ser se apresentar, ser organizada. Virou espetáculo! (João do Crato – CE, Crato, 12 nov. 2014, grifos nossos).

Esta “desritualização” de fato fez diminuir os antigos rituais, assim como a ocorrência da prática relacionada ao cotidiano, como no caso dos Cocos, em que não se dança

mais nas farinhadas, durante a plantação e a colheita ou para fazer os pisos das casas, porém precisamos compreender que a dinâmica atual cria novos rituais para a realização dessas práticas. Seja o ritual do convite, da realização de reuniões e de ensaios, da fabricação das roupas, do preparo para as apresentações, da saída da Comunidade, da execução do dançar e do retorno.

Finalmente, a questão do patriarcalismo é recorrente na fala da Secretária de Cultura do Crato, esta reconhece que Mestre Elói

[...] era um cara que teve uma importância muito grande, mas que tinha as contradições, também, como ser humano. Então, *ele tinha muito isso de pegar os grupos e colocar em baixo das asas dele e quem mandava era ele*. Então, se você fizesse um convite a um Mestre: “*Não, tem que avisar ao Seu Elói*”. Graças a Deus que teve o Seu Elói. Ele teve importância, ele conseguiu dentro da precariedade estruturar ali uma ação conjunta com os Mestres de tradição, coisa que ninguém conseguiu fazer [...] *Então, quando eu chamo eles para conversar eu vejo que a estrutura da autonomia deles ainda é desconfortante*, eles não conseguem ter essa autonomia, poucos são os que caminharam para isso, por exemplo, *Mestra Mazé do Reisado que fez uma Associação e se organizou dentro da Comunidade, mas os outros ficam esperando pela Secretaria, por ações*. Caso eu passe seis meses sem chamar, eles ficam seis meses sem aparecer. Reclamam de não ter roupa, mas também não há organização para exigir. *Então, esse paternalismo deixou esse legado!* Mestre Elói organizava eles, o que era um gesto lindo, e acredito que o fazia com toda honestidade e lisura, mas, no entanto, tinha esse lado que não era benéfico. *Com a morte de Mestre Elói, foi como se os grupos ficassem órfãos, o pai morreu. Uma relação paternal ou maternal que às vezes ocorre comigo, também.* (Dane de Jade, Crato – CE, 18 nov. 2015, grifos nossos).

Ou seja, há uma falta de autogestão ou de auto-organização dos grupos, o que, para Dane de Jade, ocorreu em detrimento de uma ação paternalista desenvolvida por Mestre Elói de organizar e de administrar os grupos culturais do Crato, elemento que reverbera na relação destes com a Secretária de Cultura. Todavia, o reconhecimento da importância da ação desenvolvida por Elói Teles é feito, por ter estruturado os grupos, mesmo sem considerável apoio financeiro. A Secretária, ainda, retrata um vazio deixado pelo falecimento do folclorista, o que parece indicar uma perda de coesão ou de organização destes grupos.

Apesar das modificações – espaciais, temporais, estéticas e nos modos de fazer – ocorridas com relação ao Coco praticado no “outro tempo”, as mulheres buscam legitimar as suas práticas presentes em um discurso marcado pela recorrência, principalmente, a uma manutenção de elementos do passado, assim, caracterizam a tradicionalidade de seus fazeres. Em suas concepções, tradição corresponde à manutenção. Vejamos o caso de Mestra Marinêz e o grupo *Coco Frei Damião* que consideram:

A diferença é demais, porque a dança é outra, nós dança de um jeito e eles de outro, a pisada é diferente. Os instrumentos também são diferentes. *O nosso grupo a gente usa só o ganzá. Nós dança a mesma coisa, é a mesma música de antigamente.* Nós não tem Pandeiro, nem bumbo, nem violão, como Maria da Santa. *Porque nós começamos do mesmo jeito que foi no tempo véi, e nós tamo no tempo véi,* se bater um padeiro, atrapalha a nossa pisada, porque faz uma zoada que você não escuta a pisada, não assenta. (Maria Alta da Silva, Juazeiro do Norte – CE, 06 abr. 2014, grifos nosso).

Há o fato deu não mudar nada, porque na minha imaginação, se eu mudar, vai danificar nossa história, vamos imaginar, se eu vou fazer uma apresentação hoje, vão assistir, as pessoas mesmo da minha família, eles falam na hora: “isso nunca existiu em nosso Coco”. Eu já fui convidada para colocar instrumentos, para dar mais animo, mas eu não aceito, se eu fizer isso, vai sair da tradição, da nossa história. Se começou com ganzá, enquanto eu tiver a frente vai continuar com o ganzá. Eu tenho dois ganzá. Eu não quero um pandeiro, um triângulo, um violão, eu não quero. Pelo fato de ter começado só com um instrumento, eu vou usar só esse próprio instrumento. (Mestra Marinêz, Juazeiro do Norte – CE, 05 ago. 2013, grifos nossos).

No entendimento da dançadeira Maria Alta, ou – como gosta de ser chamada – Marieta, a dança é a mesma, pois a música é igual à de antigamente, em consequência de que elas continuam utilizando apenas o instrumento que produz o som correspondente ao da lata com milho ou com pedrinhas utilizada no “outro tempo”, o ganzá, afirmando que por isso estão “*no tempo véi*”. Além disso, a incorporação de instrumentos comprometeria o dançar, para Marieta. Mestra Marinêz, apoiando-se no mesmo discurso de manutenção de apenas um instrumento se diz contra a incorporação de outros instrumentos, com a justificativa de que poderia “*comprometer a história*” e “*sair da tradição*”, o que remete à noção de tradição associada a permanências, as coquistas parecem ignorar as transformações que seus fazeres produziram nos Cocos.

O grupo *Amigas do Saber* recorre a um discurso ligado à dança para reivindicar a tradicionalidade de sua produção cultural, a dançadeira Antônia Maria percebe: “[...] uma diferença porque o nosso grupo, a dança pode ser a mesma, mas a nossa é mais ligeiro, eu percebo naquele grupo da Batateira, não sei se é porque tem gente mais velha, eu acho bonito, mas é mais leve (Crato – CE, 13 nov. 2014). Complementando o discurso da brincante, Mestra Maria da Santa afirma que: “Tem várias pessoas que andaram aqui em casa e já falaram que o nosso é que apresenta *mais originalidade de antiguidade*, é só o nosso mesmo. O nosso não tem só o gesto de colocar a mão no ombro, quando ia dançar o Coco uma colocava a mão no ombro do outro, hoje nós damos as mãos.” (Crato – CE, 13 nov. 2014, grifo nosso).

Mesmo reconhecendo modificação na execução de passos, a Mestra afirma que a dança é a que possui mais originalidade com relação à de antigamente, mais uma vez o

original relaciona-se ao antigo e a tradição corresponde à permanência. De modo semelhante é o discurso de Mestra Naninha. Como vimos no primeiro capítulo da dissertação, a Mestra é considerada por sujeitos locais envolvidos com as políticas públicas como a produtora do “*Coco original, porque não é inventado*”, como afirma a cantadeira. A justificativa está no fato dela não compor letras de músicas, mas cantar os Cocos que recorda, como acredita João do Crato: “Naninha era afilhada de Mestre Carnaúba e ela *herdou toda a potencialidade de Mestre Carnaúba*, ela para mim *é a cantadeira de Coco mais verdadeira*, ela canta o que ela *vivenciou na juventude dela*, uma mulher negra, pobre, que passou fome, mas que nunca perdeu aquela alegria!” (Crato – CE, 12 nov. 2014, grifos nossos).

A qualidade de verdadeira está na herança, no cantar o que aprendeu e viveu em seus tempos de juventude, marcado pela realização da prática conduzida por Mestre Carnaúba para pisar os chãos das casas de taipa. Este discurso é apropriado pela própria Mestra. Mesmo que o *grupo da SCAN* utilize, normalmente, instrumentos como o pandeiro para realizar as suas apresentações, durante a gravação do CD *Lagoando Mar – os Cocos de Dona Naninha*, por exemplo, a agricultora fez questão de utilizar uma latinha para embalar e (re)produzir a sonoridade do “outro tempo”, para puxar os seus Cocos. Esta atitude revela uma busca de legitimar a sua prática por intermédio de uma evocação “do antigo” e da sua reprodução no presente.

Figura 36 – Mestra Naninha na Gravação do CD Lagoando Mar.



Fonte: Arquivo do BEHETÇOHO.

Por fim, o grupo *A gente do Coco da Batateira* reivindica a sua legitimação no pioneirismo do mesmo, na sua própria antiguidade:

Tem muitos Cocos hoje. Mas o nosso é o mais antigo, o resto dos grupos de Coco eram tudo morto, era tudo morto. Nós foi que fizemos viver os outros grupos. Eles

estavam vendo que nossa cultura que nós mostremos tava tendo valor, tava indo para o Brasil todo, eles sabiam das coisas, mas tava tudo guardado em um canto. Depois que botamos o nosso, aí foram e falaram: “vamos botar também!”. Depois que nosso Coco começou a sair foi que os outros começaram também. (Maria do Socorro da Silva Frutuoso, Crato – CE, 07 abr. 2014, grifos nossos).

Para a dançadeira Maria do Socorro, a antiguidade do grupo da Batateira autentifica a sua prática e ela possibilitou ou potencializou a criação dos demais grupos. Destarte, a tradição é evocada em seu sentido “mais conservador, ou seja, aqueles aspectos que resistem à mudança, ou aos quais se imputam valores que devem ser preservados” (GUILLEN, 2007b, p. 151). Esta evocação da tradição é utilizada a fim de promover a legitimação de seus fazeres, pois por ela “decisões são tomadas, padrões de performance consolidados ou modificados, prêmios atribuídas, verbas alocadas etc”, como percebe Carlos Sandroni (2013, p. 45) ao pensar a evocação da tradição pelos maracatus-nação de Pernambuco, aspecto que assemelhasse ao que ocorre na realizada pelas mulheres coquistas do Cariri cearense.

Quando discutimos, no primeiro capítulo, a noção de tradição, com base em Isabel Guillen (2007a), em Vivian Catenacci (*op. cit.*) e em Ana Cordeiro (*op. cit.*), compreendemos que nela processos de permanências e de transformação precisam ser vistos como complementares, pois, como sugeriu Paul Zumthor (*op. cit.*, p. 23, grifo do autor): “uma tradição poética pode se definir como um *continuum* onde se gravou a marca de textos anteriores, e que tende a determinar, por isso mesmo, a produção de textos novos”. Logo, nessa produção de fabricação da tradição ou de (re)invenção da tradição, ocorrem processos de mudança e de permanência que produzem sempre novas possibilidades poéticas que mantem relação com o passado, mas se fazem no presente, produzindo, no caso das mulheres, um Coco de diferença, que não se repete como o do “outro tempo”, mas o reatualiza, interligando passado e presente, produzindo singularidades e repetições (DELEUZE, *op. cit.*).

Haja vista o que sucinta o cientista social Simonard (*op. cit.*, p. 29-30):

A tradição é um processo e sua transformação assegura sua continuidade, regeneração e atualização [...] A tradição percebida dessa maneira concebe a cultura como elemento ativo, histórico e processual o que nos permite pensa-la como elemento importante na luta pela construção de uma outra visão de mundo, ordinária dos grupos socialmente marginalizados, oposta àquelas da cultura dos grupos que controlam as normas e valores sociais predominantes. As tradições dos grupos marginalizados procuram reconstruir o mundo a partir de sua perspectiva.

Isto posto, a recorrência à permanência e a busca por manter elementos da dança do Coco praticada no “outro tempo” não impediram que a prática passasse por modificações

devido ao contexto de ressurgimento e a subjetividade dos sujeitos que a praticam. Portanto, os Cocos estão em movimentos que nos fazem compreender “que as vias em que a cultura circula são de mão dupla, que suas práticas e significados estão em permanente remodelação” (GUILLEN, 2007b, p. 163), expressando a dinâmica das culturas populares descortinada nas suas potencialidades e capacidades de (re)criações.

O que percebemos é a (re)invenção da tradição dos Cocos que, “ambiguamente, não deixam de fazer parte da teatralização do poder através da transformação da cultura popular em uma prática ritualizada para consumo cultural e entretenimento” (*Idem*, 2008, p. 196), em um contexto marcado por mudanças e por permanências, por ressignificações e reposicionamentos da prática cultural e de suas produtoras que se revelam e são atravessadas em/por fluxos dançantes.

4 FLUXOS DANÇANTES: O QUE ATRAVESSA A DANÇA?

Após analisar a (re)criação da tradição dos Cocos no Cariri cearense e as questões que a perpassam, como as políticas públicas culturais e a espetacularização das culturas populares, buscaremos, neste capítulo, compreender o que estamos nomeando de (re)invenção da tradição a partir de fluxos dançantes.

O título do capítulo remete a uma pergunta que nos conduz na reflexão que se sucederá, pois os fluxos dançantes representam significados produzidos através da apropriação da dança pelas mulheres, são os movimentos que saem da vida das mulheres para o dançar e os que transitam do dançar para as suas vidas, então, o que atravessa a dança? Mapeamos três fluxos que se revelam, respectivamente, em reflexões sobre fisicalidade, historicidade e identificação. Estruturamos o capítulo em quatro momentos, o primeiro corresponde a um esforço de criação de um possível caminho conceitual para compreender a dança em fluxos dançantes. Os outros momentos tratam, cada um, de um fluxo específico.

No fluxo de fisicalidade abordaremos a emergência do dançar como possibilidade de experimentar o corpo, pois foi recorrente a experimentação da dança como meio de superação de doenças e de dores. Desta forma, discutiremos a relação entre o dançar e os corpos das dançadeiras. Em seguida, no fluxo de historicidade problematizaremos a relação existente entre a prática do Coco no Cariri, o tempo, as memórias e as histórias de vida dos sujeitos. Pois, a dança é vivenciada como prática que religa seus sujeitos ao passado, as suas histórias de vida e de suas famílias, evocando memórias e sentimentos em um processo que ressignifica a mesma. No último tópico analisaremos a relação entre dança e identificação, que converte-se como o terceiro fluxo. Percebemos que, ao se apropriarem da dança, as mulheres produzem outra experimentação e compreensão de si, o que interfere em suas formas de existir, constituindo-se como “*as mulheres dos Cocos*”. A prática e a sua experimentação modificou a condição dessas mulheres, trazendo conhecimento, levando-as a lugares desconhecidos.

Utilizaremos essencialmente as fontes orais para a construção deste capítulo, estas nos possibilitam a compreensão densa de como os sujeitos (res)significam suas práticas e seu viver por meio de narrativas sobre as suas experiências dançantes.

4.1 PARA ALÉM DE UMA DANÇA|PENSAMENTO OU COREOGRAFANDO OUTRA POSSIBILIDADE CONCEITUAL

Como abordamos na introdução desta dissertação, o campo de estudo sobre dança vem se desenvolvendo mais intensamente nos últimos anos, sendo, ainda, um campo novo. Os primeiros entendimentos sobre o que é a dança apontam para a sua inerência ao ser humano, como sugere Maribel Portinari (1989, p. 11):

De todas as artes a dança é a única que dispensa materiais e ferramentas, dependendo só do corpo. Por isso dizem-na a mais antiga, aquela que o ser humano carrega dentro de si desde tempos imemoriais. Antes de polir a pedra, construir abrigo, produzir utensílios, instrumentos e armas, o homem batia os pés e as mãos ritmicamente para se aquecer e se comunicar. Assim, das cavernas à era do computador, a dança fez e continua fazendo história.

Para a autora o dançar está associado ao corpo e ao seu mover ritmicamente forjado nas próprias ações cotidianas do ser humano, o que a faz sugerir que é uma prática imbricada à existência humana. O entendimento proposto, que está inserido em uma produção fascinada pela busca da história da dança¹⁶¹, é simplista na medida em que não traz fundamentação empírica e teórica para se sustentar e não problematiza a dança e o dançar para propor mecanismos de entendimento para os mesmos.

Autores como Antônio José Faro (1986; 1988) e Paul Bourcier (1987) situam-se também nesta lógica de organizar uma História para a dança, traçando origens, criando uma cronologia linear e evolutiva e elaborando categorias para a divisão das danças. Os dois autores, como Portinari (*op. cit.*), não buscam desenvolver uma epistemologia da dança, isto é, criar noções, metodologias, teorias que questionem o dançar e pelas quais este possa ser analisado.

Entretanto, no cenário atual as produções acadêmicas sobre dança demonstram preocupação com a construção de epistemologias e de teorias que auxiliem na problematização do dançar e das danças, discutem o que é a dança e o corpo-dança ou o corpo em estado de dança. Estas novas teorias partem do interesse de pesquisadores e de bailarinos que buscam entender como a dança se diz, estabelecendo diálogos, principalmente, com a filosofia, pois diversos filósofos já se aproximaram da dança para fazer filosofia ou para compreender o seu fazer.

¹⁶¹ Esta história da dança se fundamentou em uma noção metódica da história, entendendo-a como registro de grandes eventos, feitos de grandes homens, no caso, bailarinos e bailarinas.

Esta aproximação é explicada pela efemeridade da dança que corresponde à fragilidade da filosofia, tendo em vista que: “pensar e dançar são produções marcadas pelo risco, pelo perigo, pela audácia cujo traço maior é a força imperceptível do equilibrista, do dançarino, do filósofo, sempre em devir” (LINS, 2011, p. 102). O filósofo Daniel Lins destaca a potencialidade e a necessidade inventiva que constitui a dança e a filosofia, estas as colocam sempre em estado de risco pela sua abertura produtiva que se revela por pensamentos e por movimentos ou pensamentos em movimentos e movimentos de pensamentos em devir e porvir.

Iniciaremos recorrendo ao entendimento de alguns filósofos sobre a dança, isto nos auxiliará na compreensão da noção proposta e desenvolvida no cenário atual que entende a dança a partir da noção de “dança|pensamento”, depois de traçar este percurso, vamos sugerir um possível caminho interpretativo.

Uma das referências primárias da filosofia à dança é encontrada em Friedrich Nietzsche (2002), os demais filósofos parecem recorrer as suas reflexões que resultam no entendimento da dança como metáfora do pensamento. A dança aparece no texto “*Assim falava Zarathustra*” associada ao homem de espírito livre, seria uma dança correspondente à espontaneidade e não à técnica e à coreografia.

Este filósofo entende que o homem é sempre devir, é mutável, faz-se na metamorfose, apontando uma das metamorfoses pelas quais se passa corresponde ao espírito da criança, ligada à capacidade de ser livre e de brincar, que, para ele, é correspondente à dança. Nesta metamorfose o homem encontra: “a inocência e o esquecimento, um novo recomeçar, uma roda que gira em si, um movimento, uma santa afirmação” (*op. cit.*, p. 37).

O pesquisador Odilon Roble (2009), entende que a dança, para o Nietzsche, é desejo e inocência, porque é corpo antes do corpo, é esquecimento, porque é corpo que esquece seus grilhões, e é começo porque o gesto da dança inventa um começo que supera o peso, pois a terra e o ar podem intercambiar. O filósofo parece sugerir que o dançar é pré-existente ao corpo que dança, ela [a dança] promoveria o deslocamento deste corpo por intermédio do esquecimento gerado no ato de dançar.

O dançar, então, geraria um estado de transe? E, também, inventaria novas formas de existir em cada produção poética? Esta compreensão da dança como metáfora do pensamento provoca a identificação da semelhança entre dança e pensamento, associando o dançar à ação de conhecer, sendo uma possibilidade de integração de tempos, sujeitos, dimensões do real e do não real, seria um mecanismo de transvaloração, ou seja, através da dança haveria possibilidade de ensinamento e de transformação.

Neste mesmo trabalho, o filósofo escreveu a frase “*Eu só poderia crer num Deus que soubesse dançar*”, sendo leve e capaz de voar. Tal noção de dança apresentada possui uma estética dionisiaca, trazendo uma prática ligada ao improviso, à fruição, à transcendência da esfera mundana de forma que articula potências corporais e divino, mundano e sagrado, caos e harmonia, homem e natureza, o eu e o outro, revelando uma dimensão coletiva do dançar (ROBLE, *op. cit.*).

Dança e filosofia, deste modo, encontram-se na alegria e na possibilidade criativa, no “espírito-criança”: “pensar e dançar são produções marcadas pelo risco, pelo perigo, pela audácia cujo traço maior é a força imperceptível do equilibrista, do dançarino, do filósofo, sempre em devir, fluxos inventivos e instabilidade - criança” (LINS, *op. cit.*, p. 102).

O pensamento é mobilidade que não se inscreve apenas externamente, mas que se despreza de seu centro, expande-se, voa. A filosofia poderia ser vista como uma dança de palavras e de conceitos, em constante movimento, expondo-se a metamorfoses. A perspectiva nietzschiana abriu a filosofia para a dança e a dança para a filosofia, repercutindo em outros filósofos como Paul Valéry (2011) e Alain Badiou (2008).

O pensador Paul Valéry, em uma conferência realizada em 1936, traduzida e publicada em 2011, propôs o desenvolvimento de uma filosofia da dança e, para isto, questionou-se sobre o que era a dança, seguindo o raciocínio de Santo Agostinho que somou este questionamento ao seu desejo por compreender o que era o tempo, concluindo que: “O que é a dança? Mas afinal o que é a Dança?... Mas a dança, disse a si próprio, é afinal uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único.” (*op. cit.*, p. 8).

Nessa reflexão, Valéry insinua que a dança seja pensada como uma poesia das ações dos seres vivos, o corpo que dança seria responsável pela fundação de um outro tempo, desconectado do tempo de produção e do seu entorno, o corpo estaria ligado apenas a si, criando um mundo tecido com seus passos e gestos. Não existiria para o ser dançante o fora, a exterioridade, mas apenas o sistema formado por sua ação que se faz poesia: “ação transposta em um mundo, em uma espécie de *espaço-tempo*, que já não é bem o mesmo que o da vida prática.” (*Ibidem*, p. 3, grifo do autor).

A proposta de Valéry é interessante por associar a dança ao tempo, pois que o dançar se constitui do mover, sendo sempre construção, podendo, inclusive, fundar um tempo próprio entre o passado e o presente, como, por exemplo, em danças com características ritualísticas. Todavia, consideramos que o entendimento do filósofo de que o ser dançante ao dançar se anula do mundo exterior, pode criar equívocos ao ser generalizado, tendo em vista

que indivíduo e sociedade são indissociáveis e este deslocamento parece sugerir uma dança que não incorpora o social, uma dança que existe por si só e fecha-se em si, com uma linguagem própria, sem relações com os sistemas culturais e sociais nos quais está imersa.

Mais contemporaneamente, e, portanto, influenciado, pela produção de Valéry, temos as considerações desenvolvidas por Alain Badiou (*op. cit.*) que aprofundou a afirmativa nietzschiana da dança como metáfora do pensamento. Como podemos observar:

¿Por qué concibe Nietzsche a la danza como una metáfora forzosa del pensamiento? Porque la danza es lo que se opone al gran enemigo de Nietzsche-Zaratustra, un enemigo que él denomina el “espíritu de la pesantez”. La danza es, en primer lugar, la imagen de un pensamiento sustraído de todo espíritu de pesantez. (s/p).¹⁶²

O autor retoma a ideia de Nietzsche de que a dança assemelha-se ao pensamento, como uma imagem do mesmo, por se opor ao que *considera* “grande inimigo de Nietzsche-Zaratustra, o espírito angustiado”. A dança é comparada com o voo dos pássaros e com o espírito da criança, como já abordamos, por criar uma possibilidade de compreensão e de experimentação do mundo baseada na liberdade e na alegria.

O entrelaçamento entre dança e pensamento se daria na própria produção da dança, não como um a priori, mas um fazer-se na ação. O autor elenca, com base no poeta francês Stéphane Mallarmé, seis princípios que caracterizam a dança e a sua relação com o pensamento, são eles: 1) A obrigação do espaço; 2) O anonimato do corpo; 3) A onipresença apagada dos sexos; 4) A subtração de si mesmo; 5) A nudez; 6) O olhar absoluto. Esta busca por princípios que demarcam o que é a dança, parece ser essencialista, uma vez que universaliza o dançar pela existência dos seus seis princípios, ou seja, de uma base que o demarca e o determina.

Neste sentido, o devir da dança, da mesma forma que a sua historicidade, parecem ser anulados nesta concepção – esta observação é sustentada ao questionarmos os princípios 2, 4 e 5, que parecem supor, assim como na obra de Valéry (*op. cit.*), uma dança na qual o sujeito perde a consciência de si e do seu contexto. É preciso compreender que há uma multiplicidade de danças produzidas e estas não podem ser entendidas da mesma forma, além de que a especificidade de cada dançar parece-nos mais interessante do que a busca por uma universalização da compreensão do que é a dança e o dançar.

¹⁶² Porque concebe Nietzsche a dança como uma metáfora do pensamento? Porque a dança é o que se opõe ao grande inimigo de Nietzsche-Zaratustra, um inimigo que ele denomina de o “espírito angustiado”. A dança é, em primeiro lugar, a imagem de um pensamento subtraído de todo espírito angustiado. (tradução nossa).

Filósofos ligados a uma filosofia da diferença desenvolveram reflexões que suscitaram questões fundamentais para o entendimento da dança como pensamento e do pensamento como dança. A pesquisadora Thereza Rocha (2012) propõe que pensemos a dança em termos de “dança|pensamento”, a dança não seria metáfora do pensamento, como sugeriu Nietzsche (*op. cit.*), a dança é pensamento e o pensamento é dança.

A barra inserida entre as palavras não revela uma ideia de oposição, mas de uma tensão dinâmica que caracteriza operações de tradução, revelaria um pensamento que devém dança e uma dança que devém pensamento. A dança é problematizada como o pensamento em seu devir-corpo que cria modos de dizer e de existir e o pensamento como dança seria a construção de conhecimento que se dá a partir de processos cognitivos em intensos e incessantes movimentos, visto que o pensar está sempre em movimento, em construção. Deteremos-nos no primeiro entendimento – dança como pensamento em seu devir-corpo.

Esta compreensão não significa dizer que a dança é o pensamento que se faz corpo, é preciso que pensemos as noções de devir e de corpo, na perspectiva da autora. O corpo é entendido segundo Merleau-Ponty (1994) e a sua noção de corporeidade, na qual o corpo não é um objeto que pertence a um sujeito, mas sim um corpo-sujeito, corpo que age e se constrói a partir do estar no mundo, um corpo que se faz na experiência. O ser corpo levanta questionamentos filosóficos, pois que o “eu” e o “corpo” processam-se como tempo, assim, com base em Heidegger (1971), Foucault (2008), Deleuze e Guatarri (1995), a autora entende que o corpo é um processo.

Sobre o devir este está relacionado ao vir a ser que nunca é, um processo no qual o fim não importa, mas o produzir-se, logo: “a dança não é produto do corpo que a antecede, mas produção de corpo que lhe corresponde” (ROCHA, *op. cit.*, p. 78). Quer dizer, a dança como pensamento do devir-corpo é entendida como produção de conhecimentos que se dão na experimentação e na produção de um corpo que se constitui, também, no e através do próprio dançar.

A dança é questão metafísica e que – ela – articula o corpo com o que pretende ir além dele. A dança é questão primeira. Sendo que este além que se chama espírito – não falo da alma penada que se apossa do corpo [...], mas do que é não corpo – é apenas sua ressonância. A dança é a ordem do corpo fazendo-se desordenamento – abismando-se. Nesta busca de um gesto além, não dado, o corpo se torna experiência possível. (TIBURI; ROCHA, 2012, p. 74)

Corpo e dança são entendidos como processos inacabados. A dança é produtora de modos de conhecer o mundo e a si, formas de inventar-se e compreender-se, é a realização

de um corpo potente, aberto para atravessamentos e afetos, para experiências possíveis, inclusive, para o mal estar, “*abismando-se*” pelas/nas incertezas que se encontram diante das possibilidades nas quais o corpo é arremessado, pelos não saberes e pelo poder de ser ou de não ser, de construir-se.

Até então, o conceito apresentado é interessante para pensarmos a vivência das dançadeiras de Coco no Cariri cearense, posto que estas criam em sua prática formas de significar o mundo e a si, elaboram outra experiência corporal que passa a afetar as suas vidas cotidianas e as suas formas de se colocarem no mundo.

No entanto, o conceito de “dança|pensamento”, ou o entendimento da dança como pensamento do corpo, parece recair em problemática semelhante à identificada na obra de Paul Valéry (*op. cit.*). Em uma obra intitulada “Diálogo | Dança”, resultado da compilação de cartas trocadas entre a pesquisadora de dança Thereza Rocha e a filósofa Márcia Tiburi (*op. cit.*), as autoras questionam-se sobre o que é a dança: “a dança se precipita, se anuncia e se enuncia, acercando-se daquele que se move. [...] Fico me perguntando se não seria sempre mais apropriado dizer “A dança é”. Um pensamento sem predicação. Será isso possível?” (p. 11). E, a indagação continua:

Você diz que o movimento que se intui na dança é sem objeto nem sujeito. É como se a dança fosse o movimento que toma um objeto, como se ela fizesse o sujeito enquanto ela mesma não vem simplesmente dele. Entendo neste ponto que a dança não é um mero resultado da autonomia de alguém. Seria a dança uma espécie de “espírito” que possui quem dança? [...] A dança não é sombra. Ela não é mimese. A dança é o acontecimento do corpo. [...] Quando você propõe que a dança é penso se isso significa pura ação (p. 14-15).

Nota-se que há uma compreensão de que a dança parece existir por si só, sem predicação, ou seja, sem sujeito e sem objeto, como se o sujeito fosse produzido no ato de dançar, ação que acontece no corpo ou o corpo acontecendo. Seria um processo de via única? Mas, não seria o corpo o sujeito da dança? Sujeito que se faz no dançar e que produz o dançar?! A reflexão se faz de forma aberta, sem pontos finais, deixando-se mover.

A pesquisadora Angélica Munhoz, também, esforçou-se em problematizar este corpo-dança:

A dança é esse corpo que se experimenta através da arte. Ao dançar, o corpo se entrega ao gesto, ao encontro, às vertigens da estética. Joga-se ao instante, ao evento, desfaz o tempo e o espaço, desnuda-se dos movimentos para tornar-se sensível. Uma vida que não existe fora dos encontros e acontecimentos, pois o corpo que dança torna-se ele mesmo acontecimento quando encontra algo que potencializa a experiência sensível e casual em vivência necessária, em experiência do pensamento, em condição de existência como efeito da capacidade de agir e pensar.

Dançar então pode ser desmesurar, desnudar, desmarcar o espaço, desaparecer no espaço-cena. Pensar, sentir, viajar. Expressar poeticamente a potência da vida. Encontrar uma potência para a vida que a faça tornar-se arte. Vida como obra de arte. Dança como devir. Porvir (2011, p. 30).

A autora concebe a dança como produção do corpo que se torna um acontecimento ao dançar, ou seja, uma ação a se desenrolar. Neste entendimento, de maneira semelhante, a autora associa a dança a uma experiência do pensamento, problematizando deleuzianamente a dança, concebe que esta desterritorializa o sujeito, desfaz ele do tempo e do espaço, desnudando-o, deixando-o fluir como estado de experimentação de sensações, campo de possíveis.

Esta concepção nos é pertinente por problematizar e pensar a dança entendendo que esta possibilita a compreensão do mundo e do ser em um processo que se dá pelo seu fazer, fazer experimentado em corpos que se movimentam, não só em passos, mas em pensamentos e sensações. Contudo, esta concepção, construída a partir das filosofias pós-modernas e pós-estruturalistas, parece generalizar um “desenraizamento” do corpo que dança de seu contexto sociocultural, em certos momentos fragmenta e multiplica o sujeito em tantos recortes que ele torna-se não sujeito, ou ainda, sujeito sem identificação, será que não caímos em um abismo de relativismos? Não seria o dançante um sujeito sócio histórico? Será que podemos generalizar esta compreensão para os diferentes tipos de dança, incluindo as danças populares?

Com base nestes questionamentos, optamos por buscar outro caminho, ainda em diálogo com a filosofia, mas baseando-se na realidade estudada – uma dança popular, e dialogando com a história, propomos uma compreensão que não separa o sujeito do seu entorno no ato do dançar, ou que não entende a dança como um *à priori*, um enunciado que chega ao sujeito, uma vez que esta é compreendida como prática cultural, saber-fazer específico (CHARTIER, *op. cit.*), criação de corpos-sujeitos e criadora dos mesmos, uma via de mão dupla, ou para incitar o bailar, processos de pulsos e de repousos contínuos que transitam nas duas direções concomitantemente, e até em outras direções – quando pensamos em espectadores.

Incorporamos contribuições dos autores analisados, na medida em que percebemos a possibilidade da dança criar um tempo, um tempo paralelo ao presente, mas que não anula este presente – já que ela ocorre nele – e que se relaciona ao passado, ou futuro. Assim, compreendemos que esta dança e o corpo dançante, materializam-se em um tempo

determinado com suas características sociais e culturais e precisamos compreendê-los neste contexto de produção e de fruição. Pois, apoiados em David Le Breton, entendemos que:

Moldado pelo contexto social e cultural em que o ator se insere, o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída: atividades perspectivas, mas também expressão dos sentimentos, cerimônias dos ritos de interação, conjunto de gestos e mímicas, produção da aparência, jogos sutis da sedução, técnicas do corpo, exercícios físicos, relação com a dor, com o sofrimento, etc. Antes de qualquer coisa, a existência é corporal. (2007, p. 7).

Deste modo, a dança se instaura como experiência corporal, vivida de forma individual ou coletiva, por corpos/sujeitos que se produzem em seus ritmos – ao produzir o próprio dançar, tornando-o possibilidade de experimentação do mundo e ação criadora de entendimentos e de significados que envolvem compressões de si, do outro e do cosmos.

Para pensar a dança como experiência corporal, para além da noção de corpo em devir que se faz na própria dança (ROCHA, *op. cit.*), sempre sujeito e não objeto, relacionado e criado em contextos materiais específicos (MERLEAU-PONTY, *op. cit.*; LE BRETON, *op. cit.*), pensaremos em uma experiência de dançar como construtora da dança e do sujeito. Para isto, tendo em vista que a música é fundamento para a dança, mesmo quando esta se faz na experiência sonora dos silêncios, dialogaremos com o historiador da música Francisco Damasceno (2008).

Este pesquisador entende que a música não é apenas o resultado de arranjos de sons e de silêncios, ela não é somente um sistema com códigos próprios, não se restringe a si, mas se instaura dentro de “universos sensíveis e referenciados no universo do humano e do experiencial, que absorve dos campos humanos “sua textura” e de dentro deles re-elabora a própria experiência humana [...] e assim, redimensiona a própria vida se constituindo ela própria em um vasto território de subjetividades e sentidos” (p. 12).

A noção proposta pelo historiador amplia a experiência com a música ligada às possibilidades de ouvi-la ou de senti-la, para os desejos, as aspirações, as capacidades criativas que estão relacionadas a suportes materiais, musicais e simbólicos. Os sujeitos vivem estas experiências em realidades – em contextos de tensões, negociações, agenciamentos – que se manifestam de acordo com as suas formas de estar no mundo, que são individuais, mas sempre coletivas. Por conseguinte, “a música deixa de ser apenas uma construção melódica e passa a dar sustentação a vidas de atores sócio-históricos de forma mais ampla” (*Ibidem*, p. 14), ela passa a orientar suas ações ético-socialmente, construindo éticas e estéticas de vidas forjadas pela e na música, isto quer dizer que:

[...] esta arte transformada em experiência musical passa a ser construída de forma social por seus sujeitos, que atribuem significados a ela, extrapolando o campo de uma arte fechada em si mesma e se tornando ponto de articulação entre suas concepções de mundo e suas experiências de vida, dadas no universo do sensível, e o mundo que os cercam. (*Ibidem*, p. 16).

Apropriando-nos das ideias desenvolvidas pelo autor, pensamos a dança como experiência, ou – como sugeri na introdução deste capítulo – experiências dançantes, tendo em vista que a dança não se fecha em seus códigos artísticos, criando um mundo próprio, um espaço-tempo fechado na arte do corpo em movimento, como afirmou Paul Valéry (*op. cit.*), mas faz-se dança a partir da experiência do sujeito com esta, vivenciando-a, inventando-a, em um processo social que possibilita a criação de formas de significar a sua existência enquanto sujeito sócio-histórico. Esta dança experimentada está sempre em movimento, em transformação, em (re)elaboração, em (re)posicionamento – em dança, por isso experiências dançantes – que se dão a partir de processos de apropriação de uma dança por determinado grupo e sua (re)criação, o que envolve uma experimentação da prática que relaciona passado-presente, permanências-mudanças, em processos de resignificação.

A resignificação, com base em Paul Thompson (2000), pode ser pensada quando o autor considera que a narrativa é uma (re)interpretação do passado elaborada pelos sujeitos sob influência do ponto de vista do presente. Acontecimentos e episódios relacionam fatos, objetos e sujeitos, implicando alterações nas relações desses com o meio e consigo mesmos. À vista disto, resignificar é produzir sentidos para a dança, e através da dança, sob a influência do meio sociocultural, é, então, um processo de subjetivação no qual o sujeito se apropria da prática da dança reordenando a sua realização e o seu significado e deixa-se apropriar por ela realizando-se e produzindo significados de si mesmos.

Associaremos ao pensamento de Thompson (*op. cit.*) a perspectiva de Homi Bhabha (2003) que ao analisar a cultura questionando a sua visão estática, entende-a como híbrida e dinâmica, ou seja, em constante transformação – em uma estratégia de sobrevivência – que considera como transnacional e tradutória. Transnacional por possuir diferentes experiências e memórias e tradutória por produzir uma resignificação dos símbolos culturais tradicionais (música, dança, arte, entre outros). Portanto, cultura e tradição são construções que estão sendo traduzidas e resignificadas de acordo com as vivências dos sujeitos e as necessidades do momento histórico. Assim como o dançar que se faz neste processo de experiências dançantes, construído por movimentos de ir e vir, por fluxos dançantes.

Criamos, desta forma, os passos dos fluxos dançantes. Esta noção se inspira em Gilles Deleuze e Félix Guattari (1985) que consideram a vida e a existência como processos de contínuas mudanças que recusam a ideia de uma subjetividade única e de uma identidade fixa, construindo-se na imanência, com a vida e com suas forças, sempre interagindo, conectando, transversalizando sentidos. Tudo é produção e movimento constante, fluxo.

Os autores consideram que os fluxos escoam e possuem cortes que não se opõem a este escorrer, mas são as suas condições:

Sin duda, cada máquina-órgano interpreta el mundo entero según su propio flujo, según la energía que le fluye: el ojo lo interpreta todo en términos de ver —el hablar, el oír, el cagar, el besar... Pero siempre se establece una conexión con otra máquina, en una transversal en la que la primera corta el flujo de la otra o «ve» su flujo cortado por la otra (*Ibidem*, p. 15).¹⁶³

Pensemos que a noção de máquina é um caminho metodológico para compreendermos uma temática. Visto que a sociedade é constituída por máquinas que representam desejos e técnicas sociais, podemos entender a dança e o sujeito como máquinas, pois ambas criam, produzem, processam, torcem, deixam-se atravessar, ambos conectam-se a outras máquinas e conectam-se entre si. Esta conexão nos interessa. Ela ocorre por meio de fluxos que atravessam uma máquina e são cortados por outra máquina, promovendo a conexão de ambas, um processo de ir e vir em direções possíveis.

Destarte, ao se apropriarem de uma dança – pensando que esta possui uma história, “um tempo antigo no qual era produzida”, características e elementos próprios, uma materialidade – os sujeitos, na experiência dançante, produzem fluxos sónicos e deixam-se afetar por fluxos vindos da dança, produzindo cortes que seriam os processos de resignificação que influem sobre ambos – dança e sujeito – e são realizados no dançar e no viver a dança – pois que esta se estende para além da execução dos passos.

Há sempre condições na produção dos fluxos, sejam relacionadas às materialidades nas quais os sujeitos, ou as danças, estão inseridos ou às suas subjetividades. Mas, o que é um fluxo? O fluxo significa um movimento intenso e incessante de algo que possibilita “afectos e perceptos”¹⁶⁴, outras possibilidades de sentir e de perceber, queremos

¹⁶³ Sem dúvida, cada máquina-órgão interpreta o mundo inteiro segundo seu próprio fluxo, segundo a energia que lhe flui: o olho interpreta tudo em termos do ver – o falar, o ouvir, o cagar, o beijar... Mas sempre se estabelece uma conexão com outra máquina, em um cruzamento no qual a primeira corta o fluxo da outra ou << vê >> o seu fluxo cortado pela outra. (tradução nossa).

¹⁶⁴ De forma simplificada: Os afectos seriam ideias, modos diversos de pensamento, que variam continuamente, estão sempre em devir, e interferem na existência do ser; os perceptos são sensações e percepções que vão além daqueles que a sentem, são associadas, por exemplo, ao mundo da arte e a produção realizada pelos artistas que

dizer que: o dançar e o sujeito produzem e são produzidos por movimentos, não apenas corporais e coreográficos, mas sógnicos que são criados na experiência de dançar ou na experiência dançante, estamos aqui falando de movimentos passíveis de compreensão, entretanto, entendemos que o dançar produz afetamentos e atravessamentos nos sujeitos que não podem ser explicados.

O dançar/cantar configura-se como experiência complexa de criação de subjetividades dos sujeitos ao mesmo tempo em que são criados por estas subjetividades, processo que se dá de forma intensa, através de fluxos, de forças pulsantes, movimentos que transbordam em várias direções nas quais emergem significados.

Portanto, propomos esta noção para compreender as produções e as metamorfoses de significados que se constituem na experiência de dançar/cantar Coco, o que interfere na construção identitária das mulheres no Cariri cearense – como se veem e se colocam no mundo – e, também, na forma de se praticar e de se reinventar os Cocos, pois, como sugere Deleuze e Guatarri (1985) ao pensar a produção literária – e aqui podemos dizer a produção da dança – como: “possibilidade de produção de fluxos de intensidades que atravessarão os modos de estar do homem produzindo neste outras possíveis formas de existência” (CARNEIRO; HEUSER, 2013, p. 29).

Observamos que estes fluxos são representados de formas conectadas nas memórias dos sujeitos pesquisados, tendo em vista que são produzidos de forma concomitantemente no dançar/cantar e exercem interferências simultâneas no viver dos sujeitos e na produção de suas artes. Como podemos perceber na seguinte fala de Mestra Maria da Santa:

O Coco significa tudo, é tudo, porque, eu não sei, meu deus, tem hora que eu fico meditando, pensando, o Coco para mim é tudo, além desses esposão que para mim é tudo, mas no começo não queria, ele é hipertenso, depois que aprendeu não teve crise, então, é uma terapia! O Coco para mim significa tudo, mais um aconchego, a gente onde sair encontra outras pessoas, novas amizades, conhece amigos (Crato – CE, 4 ago. 2013, grifos nossos).

A fala da cantadeira de Coco revela essa amalgama de significados que são produzidos no dançar a partir de interações subjetivas. A Mestra afirma que o Coco é: uma terapia, pois trouxe a cura da hipertensão de seu esposo; é um aconchego, elemento que nos remete a noções como acolhimento, união, ligação, família; é uma prática que possibilita o conhecer, seja a si, a outros lugares ou pessoas.

vão para além deles, produzindo sensações e percepções, também, no outro – o espectador, por exemplo. Cf. ALVARENGA, N.; LIMA, M. X., 2012.

Através desta fala, podemos mapear três diferentes fluxos – ligados, respectivamente, ao corpo, ao tempo-história-memória, a identificação – que atravessam os Cocos, sendo produzidos por uma experimentação da arte que envolve sons, ideias, sentimentos, significados, experiências, que saem do sujeito para o dançar e do dançar para a vida do sujeito, os intitulamos de: fluxos de fisicalidade, fluxos de historicidade e fluxos de identificação. Tentaremos abordar cada um deles e, na medida em que o fizermos, estaremos refletindo sobre possíveis formas da dança se dizer, de dizer a dança ou de se dizer na/pela dança.

4.2 “TU SÓ MELHORA QUANDO DANÇA O COCO”: FLUXOS DE FISCALIDADE

“Nós estamos fazendo uma brincadeira, procurando nossa saúde, procurando viver. Porque nós era tudo morta, nós estamos procurando viver!”

(Raimunda Queiroz Vitorino)

Intitulamos o primeiro fluxo identificado de Fluxos de Fisicalidade. Fisicalidade é uma noção construída pela junção do pré-fixo *física* com o sufixo *(li)dade*, o primeiro é um termo de origem grega *physis* que significa “natureza”, seria relativo, também, a “materialidade”, e o segundo é um sufixo que quando acrescido a uma palavra promove a ideia de situação, estado. A fisicalidade pode ser entendida como um estado ou situação natural do corpo, ou pelo menos, a percepção dessa situação, a de um estado-natureza corporal. Temos, na investigação desenvolvida, os fluxos de fisicalidade relativos aos significados de – e produzidos em – uma experiência dançante que revela aspectos sobre um atravessamento no estado físico, “natural”, biológico, do corpo que dança.

Retomemos a fala exposta, no final do tópico anterior, da Mestra Maria da Santa e a sua primeira consideração sobre o significado do Coco na sua vida. A coquista afirmou que a prática da dança possibilitou a melhoria da saúde de seu esposo hipertenso, revelou que o mesmo possuía depressão e não saía de casa, mas que ao entrar no grupo, fundado por ela, ocupando o papel de tocador de pandeiro, passou a diminuir suas crises. Deste modo, a cantadeira revela que a dança do Coco é uma terapia na vida deles.

A dança como possibilidade de cura, de leveza, de “transcender um corpo pesado” e doente são elementos que compõem o primeiro fluxo identificado. Como a dançadeira Raimunda Vitorino (Crato – CE, 12 nov. 2014) sugeriu na citação da epígrafe, no dançar destas mulheres o corpo descobre a vida, ou sua potência, pois, ao dançar há uma passagem

ou um encontro entre: corpo-morte e corpo-vida, corpo-biológico e corpo-social, corpo-objeto e corpo-sujeito, corpo orgânico e corpo sem órgãos, corpo-carne e corpo-vibrátil.

Neste fluxo, o que se revela são mulheres que vivenciavam uma experiência de um corpo ligado ao trabalho e que se descobre outro ou constrói uma nova consciência de si, através do dançar, tendo em vista que a dança permite que: “deixando impregnar-se pelos movimentos do corpo, a consciência do corpo abre o espaço da consciência e do pensamento ao corpo e aos seus movimentos” (GIL, 2004, p. 43). Então, através da dança, um outro corpo passa a ser percebido e experimentado, um corpo que não é mais e apenas fisicalidade.

Para compreender este fluxo dançante precisamos discutir sobre os significados constituídos sobre o corpo em dança. Estudos desenvolvidos a partir da teoria da Motricidade Humana pensam a dança como um espaço de ação, criação e superação; o sujeito em situação de dança é visto como um corpo em situação de vida, movendo-se e transcendendo. (SÉRGIO, 2003). Kátia Mortari, pesquisadora da dança enquanto motricidade humana, ao tentar compreender o corpo que dança, considera que:

Para a Teoria da Motricidade Humana a Dança é tão *praxis* quanto *poiésis*, pode também ser entendida como a manifestação da fisicalidade e da corporeidade e é observada como um ato de expressão das singularidades humanas. [...] A Teoria da Motricidade Humana assume a Dança como cultura, como vivência e convivência encarnadas, como lugar para superação, como espaço próprio e coletivo. (2013, p. 56, grifos da autora).

Neste sentido, para além de arte, poesia, possibilidade de construção de linguagem, de pensamento e conhecimento sobre si e sobre o mundo, abre-se uma perspectiva para a compreensão da dança como prática que possibilita a superação de recalques, de traumas, de doenças, do que se é, através de uma experiência de corpo em sua fisicalidade que descobre sua corporeidade, processo que se dá individualmente, e, também, coletivamente, já que o ser é sempre social.

Esta relação entre fisicalidade e corporeidade que se realiza no dançar se dá em decorrência da dança necessitar de uma materialidade para sua execução, um corpo físico – um espaço, um fazer/saber, etc., porém a experiência dançante possibilita que este corpo se descubra como corpo-sujeito ao dançar, devir-corpo como sugeriu Rocha (*op. cit.*), corpo que se faz na experiência, socialmente, e está sempre em construção, corpo que se abre para a vida e torna-se potência. (DELEUZE, *op. cit.*; MERLEAU-PONTY, *op. cit.*).

A vivência e a experimentação da dança desta maneira é compartilhada de forma significativa, ou recorrente, entre as dançadeiras de Coco no Cariri cearense. Observemos o

que a agricultora e dançadeira Antônia Maria nos relatou, ao rememorar como a participação no Coco afetou a sua vida: “Para mim mudou muita coisa, porque é como eu to lhe dizendo, eu tinha depressão, eu não saia só, tinha dia que eu tinha medo até de ficar em casa sozinha, mas agora surge um convite pra gente ir dançar, eu vou, até pra Lavras da Manguabeira a gente já foi”. (*Antônia Maria*, Crato – CE, 4 abr. 2014).

Revela-se uma experiência dançante caracterizada pela vivência do Coco como uma terapia que afeta-lhe na medida em que possibilita a cura de uma doença e altera a sua forma de viver, que pela sua fala, sugeria ser uma vida resguardada ao espaço privado da casa. Ao pensar uma dançaterapia, a dança como meio de cura para doenças, a bailarina Elena Cerruto afirma que:

[...] se curar dançando é uma prática muito antiga que aprofunda suas raízes nas dimensões do sagrado. O Xamã dança, o ritual cura, os instrumentos musicais evocam as batidas cardíacas... É a visão de um mundo antigo, “primitivo” que fascina e evoca verdades profundas. Quando dançamos nós celebramos a nossa existência e quando dançamos com consciência damos espaço e ritmo às sensações, emoções, experiências pessoais diversas. (2005, p. 1).

Cerruto remonta-nos a práticas primitivas de dançar indicando que estas eram realizadas para promover a cura, religar-se ao sagrado, sentir a natureza, conectar-se, simbolizar passagens, como em rituais, e, atualmente, há uma busca por utilizar-se da dança para promover a terapia, esta é realizada, no Brasil, especialmente por bailarinos e terapeutas ocupacionais.

Diferente de uma dançaterapia, que romperia com padrões estéticos e técnicos, a dança do Coco realizada por essas mulheres possui uma estética própria, passos característicos e saberes/fazeres que podíamos dizer específicos, estes demarcam o seu dançar, mas em sua produção, no recorte estudado, emerge uma capacidade terapêutica. Podíamos tentar uma articulação entre esta tendência de sistematizar uma apropriação da dança como terapia e a experimentação e significação do Coco pelas mulheres no Cariri cearense como uma terapia por meio de uma conexão encontrada no uso de danças circulares como possibilidade terapêutica.

O Coco, não necessariamente, é uma dança circular, entretando, o Coco em roda é uma de suas modalidades, e é a mais praticada pelas mulheres no contexto estudado, por conta de serem mulheres com idades avançadas – uma média etária destas mulheres seria de 40 a 80 anos, a presença de jovens é rara – e o Coco em roda possui uma dinâmica mais lenta, seja no ritmo, na música ou nos passos, o que torna mais viável sua execução para as idosas.

O criador da metodologia de uso das danças circulares para terapia foi o pedagogo e bailarino alemão Bernhar Wosien como resultado de uma investigação das danças populares e étnicas da Europa, na qual buscou as dimensões educativas e terapêuticas destas práticas, por considerar que o círculo promove uma íntima ligação entre os sujeitos. A dança em círculo pode possibilitar: “a união entre as pessoas, já que existe o simbolismo do círculo e das mãos dadas que estimulam os sentimentos de confiança, igualdade, apoio mútuo, fazendo com que cada indivíduo possa perceber e reconhecer sua importância no tempo e espaço” (FLEURY; GONTIJO, 2006, p. 76).

Entretanto, partindo da realidade estudada, podemos explicar este fluxo de fisicalidade tendo como base duas constatações: 1) a experiência dançante promove nestas mulheres uma experimentação de seus corpos que não era realizada, ou estava adormecida, permitindo o exercício e a movimentação de seus membros, falamos aqui no sentido físico, e, também, uma outra forma de sentir-se/estar no mundo; 2) a vivência do Coco se dá em grupo, coletivamente, nesta vivência coletiva, ocorre uma possibilidade de integração dessas mulheres, que passam a se reunir para dançar, realizando deslocamentos de suas comunidades e de seus bairros, seja para outros na mesma cidade ou para outras cidades e estados, o que proporciona o compartilhamento de momentos e a criação de laços afetivos, promovendo a alegria e o divertimento dessas mulheres, tirando-as de seus contextos – da casa, da roça, da igreja, agindo como uma espécie de válvula de escape – a questão da integração e do compartilhamento podem ser associadas a realização da dança em círculo, como expomos anteriormente.

A dança vivida como terapia, possibilidade de experimentação do corpo fisicamente e existencialmente, geradora de curas, parece clara nas duas narrativas citadas. Observemos, agora, a dimensão da possibilidade de integração promovida na/pela dança, revelada através do elemento da alegria gerada ao dançar. Analisemos como a dançadeira Santana Pereira¹⁶⁵ significa a dança em sua vida: “Eu tenho o maior prazer, eu fico doente no dia que eu não vou, que nem ontem que eu não fui, e quando a gente tá dançando a gente fica divertido mesmo, e quem tá por perto também, fica animado mesmo. É bom, é a alegria grande que a gente tem né?!” (Crato – CE, 5 abr. 2014).

A depoente sugere que o não dançar provoca a doença, seja pela falta do exercício físico proporcionado pelos passos experimentados no dançar, pela ausência das vivências

¹⁶⁵ Santana Agostinho Pereira, 57 anos, artesã que faz louças de barro e dançadeira do grupo Coco da SCAN (Crato – CE).

coletivas proporcionadas, pela falta de experimentação de sua potência corporal, ou, ainda, pela falta do lúdico e do brincar proporcionados na prática do Coco.

Em sua fala aparece que o Coco “*é a alegria grande que a gente tem*”, não quero com esta afirmação induzir que a dança é a única alegria destas mulheres, mas que é uma oportunidade de escape para além de suas rotinas, um momento-espaco-tempo que permite outras vivências, que gera um extravasamento, que possibilita se deixar afetar pela alegria emanada e divertir-se.

Figura 37 – Grupo Amigas do Saber, ao centro Mestra Maria da Santa, em 2013.



Fonte: Arquivo do SESC Cariri.

É preciso estabelecer uma análise mais densa e profunda desta fala. Tendo em vista que a depoente considera que as mulheres do grupo se divertem e promovem alegria ao dançar ao mesmo tempo em que estendem esta alegria para as pessoas que assistem as suas apresentações – o público, os outros. Retornemos aqui a noção desenvolvida de fluxos dançantes como ressignificação ocorrida a partir de experiências dançantes que promovem novos entendimentos sobre a dança, sobre si, sobre o mundo, que geram afectos e perceptos.

A partir da fala da depoente identificamos estes afectos e perceptos proporcionados pelo dançar Coco. Ao dançar as mulheres deixam-se afetar por diferentes sensações, pensamentos, sentimentos – não só delas individualmente, mas coletivamente, como grupo e com o público – que geram essa alegria e esse divertimento que se estende para além delas – de seus corpos, de seus fazeres – atingindo o outro, são os perceptos poéticos do dançar.

Estes afectos e perceptos podem ser identificados nas falas de outras dançadeiras que ampliam os mesmos: “Eu levo amor pro Coco até hoje, levo minha humildade, simpatia e

saúde, eu levo para o grupo e transbordo para todos que estão ao meu redor.” (*Raimunda Queiroz Vitorino*, Crato – CE, 12 nov. 2014). Ou em: “O Coco traz alegria, traz felicidade, traz só a paz. Igualdade, união, é uma família. Traz satisfação para as pessoas que tá fora e que tá dentro!” (*Maria do Socorro Nogueira de Moraes*, Crato – CE, 13 nov. 2014). Nas memórias das dançadeiras podemos destacar a integração promovida no grupo, através do compartilhamento de vivências e mesmo do entendimento do Coco como uma família, assim como elementos que afetam estas mulheres e sensações que se estendem delas para as outras dançadeiras – para o grupo, e para o público que assiste suas apresentações – o amor, a satisfação, a alegria, entre outros.

A alegria na dança é elemento que merece relevância, pois que:

A dança me parece uma retradução do corpo totalmente corajosa, não porque, nela, limites, dores ou sofrimentos sejam suprimidos, mas porque ali a alegria do corpo (não necessariamente da alma ou qualquer coisa semelhante) se anuncia invadindo a lógica, os costumes, as convenções e a dor de existir se torna plena e banal a um só tempo. (TIBURI; ROCHA, *op. cit.*, p. 51).

As autoras consideram que na dança o corpo se diz de forma corajosa, pois se expõe, deixa-se fluir e fazer, em um processo que pode superar ou fazer esquecer “*limites, dores ou sofrimentos*”, e que se deixa afetar por alegria que se estende e – talvez por um momento – permita o esquecimento das dores que consomem o ser, até mesmo das dores não físicas.

Isto faz-nos recordar a concepção nietzschiana sobre a dança, associada a uma estética dionisiaca. Pois, para o filósofo o que caracterizava o dançar seria a alegria e a diversão, considerados inerentes à prática, visto que ela era expressa pela possibilidade de liberdade criativa, relembremos que Nietzsche (*op. cit.*) pensa a dança a partir do espírito de uma criança ou de um pássaro, por considerar que ambos compartilham destas características.

A alegria, o lúdico, a brincadeira são elementos característicos da dança do Coco, não só desenvolvida no Ceará, mas nos diversos Estados em que foi estudada, sendo considerada ou “classificada” como uma brincadeira –seus dançadores e cantadores são chamados de brincantes, este entendimento é realizado pelos próprios sujeitos produtores da arte e por pesquisadores.

Esta concepção se dá pelo fato de que o Coco é uma poética popular que possui em suas narrativas de origem uma emergência ligada à necessidade de brincar, à falta do

lúdico na vida dos sujeitos e por se constituir em “desafios ou jogos”, assim, ela se institui como uma prática que pertence ao que intitulam de brincadeiras populares¹⁶⁶.

Em Walter Benjamin (1994, p. 253) pode-se encontrar a brincadeira como uma experiência humana primordial da vida social, pois – “é a brincadeira, e nada mais, que está na origem de todos os hábitos. Comer, dormir, vestir-se, lavar-se, devem ser inculcados no pequeno ser através de brincadeiras, acompanhados pelo ritmo de versos e canções”. Entendimento similar é desenvolvido por Najela Ujiie (2008, p.52) para quem: “o brincar é uma atividade essencial ao ser humano. O homem sempre brincou sem distinção de regras, entre adultos, crianças e animais no decorrer da história da humanidade”. Portanto, a ludicidade ocupa um espaço de excelência na formação humana.

Sobre o ser brincante e as brincadeiras populares realizadas por adultos podemos pensar através da bailarina Roseane Almeida, fundadora do Instituto Brincante, em entrevista ao Blog Acesso na qual afirma que:

Existem nas manifestações populares os mesmos desafios que estão presentes nas brincadeiras da infância. O que acontece é que eles se tornam mais complexos na medida em que o tempo passa. Em uma brincadeira da infância, como a amarelinha, por exemplo, existe a questão da ocupação do espaço, do eixo do corpo, do equilíbrio e das regras que se estabelecem. Já em um coco de roda, você encontra os mesmos desafios, porém um pouco mais complexos. *Há desafios que estão ligados ao corpo, a audição é envolvida na brincadeira; há os jogos com as palavras, o ritmo que se torna mais presente.* Então, aquele corpo que na amarelinha ia e voltava no momento em que quisesse na brincadeira do coco vai dentro de um ritmo, com a palavra incorporada a esse pulso. *As brincadeiras de adulto afirmam o potencial humano.* Elas continuam em um processo de busca de potencialização *da audição, da visão, da comunicação, do físico.* Na verdade, *o brincar de gente grande é um encontro com a sensibilidade do ser humano. Todos esses lugarezinhas que podem acolher o sensível da pessoa vão ser experimentados nessas brincadeiras.* (2014, grifos nossos).

Ao comparar a brincadeira do Coco com a amarelinha, a bailarina identifica que o brincar é produzido pela configuração da prática que possui desafios, jogos, de onde emerge a ludicidade: em fazer certo, em ocupar o espaço, em agir ritmicamente, em interagir, em improvisar. Almeida considera que estes folguedos vistos como brincadeiras de adulto estimulam a integração, a comunicação, as possibilidades e as potências destes sujeitos-corpos reveladas nas dimensões do físico e do sensível, o corpo aqui deixa-se afetar para além dos seus aspectos físicos.

¹⁶⁶ Dentro dessas artes e folguedos populares estão: o Reisado, o frevo, o bumba meu boi, o maracatu, o caboclinho, o cavalo-marinho, entre outros.

Retomemos o rememorar de duas depoentes para finalizar a discussão sobre esta alegria vivenciada pela/na dança. A dançadeira Santina Pereira percebe que “*a dança é a alegria que a gente tem*” e a dançadeira Raimunda Vitorino entende que: “*Nós estamos fazendo uma brincadeira [...] procurando viver. Porque nós era tudo morta, nós estamos procurando viver!*”.

As memórias das depoentes revelam a dimensão da dança como superação de um corpo-carne-peso, na produção do dançar que emerge como possibilidade de descoberta da vida, de um corpo-devir, como observa Mortari (*op. cit.*, p. 58): “A Dança, segundo a Teoria da Motricidade Humana, pode constituir-se em espaço de liberdade. Um lugar onde o Homem pode ser em plenitude, criar com autonomia, superar e superar-se a cada momento”. O dançar faz emergir um corpo que se anuncia e enuncia potência, que se expõe ao exercício do sensível, que se deixa afetar e afeta, é por isso que a dança pode ser apreendida como acontecimento do corpo, corpo acontecendo. (TIBURI; ROCHA, *op. cit.*).

A dançadeira Maria das Dores ao expressar o que mudou na sua vida após entrar no grupo de dança, considera que: “Mudou a diversão na minha vida, a gente sai, vai se divertir, a gente sai, é uma diversão pra gente, a gente gosta né?! Então, isso mudou!” (Juazeiro do Norte – CE, 06 abr. 2014). A depoente repete duas vezes em menos de duas linhas “*a gente sai*”, supondo que antes de praticarem a dança estavam “presas” a uma situação que as limitava de certa forma? Não quero dizer que todas as limitações foram quebradas e ocorreu uma libertação pela dança, seria uma visão talvez redentora, mas que a dança possibilitou descobertas e abriu essas mulheres para diversas vivências, inclusive da alegria, como disse a agricultora.

Para exemplificar melhor este entendimento, a fim de uma compreensão de como era o peso carregado nos corpos dessas mulheres antes de dançar, vamos recorrer a outras duas experiências dançantes:

Meu esposo pegou uma depressão *e eu sofria junto com ele*, via ele daquela forma, não saía para canto nenhum, ele foi para Fortaleza fazer tratamento, eu fiquei com um horror de filho, eu tive dez filhos, fui trabalhar em casa de família para não deixar meus filhos passar precisão, *passei dezoito anos sendo o homem e a mulher da casa*. Aí, *quando eu levantei minha cabeça* para formar esse grupo, ele não queria [...] *eu trabalhava muito na roça, era tudo difícil na época... e hoje não*, eu sei que eu dei trabalho ao Coco, mas hoje o Coco só dá *alegria e prazer* de dançar, eu agradeço a Deus todo dia! (*Mestra Maria da Santa*, Crato – CE, 13 nov. 2014, grifos nossos).

Eu não achei ruim quando ela começou a dançar, eu fiz foi achar bom, *fiz foi soltar, vá!* Sabe por quê? Sabe por quê? Porque essa aí *só sabia botar um pote na cabeça com um sarrafo para encher os outros potes e ia para roça*. Só vinha meio dia ou à noite, *foi o que ela fez da vida dela, trabalhar*. Eu nunca empatei ela fazer nada, eu

faço é incentivar, faço é *mandar ir dançar, divertir*. (Francisco José de Lima, Crato – CE, 13 nov. 2014, grifos nossos).

A Mestra Maria da Santa narra sua vida antes da dança, marcada pelo sofrimento e pelo trabalho, narrativa que coincide com a de “Seu” Chico – tocador de violão do grupo *Amigas do Saber* – sobre a vida de sua esposa Toinha – dançadeira no grupo de Mestra Maria da Santa e de Mestra Marinêz, também marcada pelo labor, o trabalho – seja na agricultura, na casa de famílias, ou como donas de suas casas, é o elemento caracterizador da vida dessas mulheres, as suas vidas eram marcadas pelo ir à igreja, ir à roça, cuidar da casa e da família, para além de seus dramas pessoais e familiares.

Este contexto é responsável pela criação desta vivência de um corpo que se manifestava pesado, ou que não se manifestava, como Raimunda metaforizou “*nós era morta*”, ou poderíamos dizer, seus corpos estavam dormentes, adormecidos, estavam consumidos pelos fardos e pelas dores. Com a experiência dançante permitida pela vivência do Coco ocorreu essa resignificação pela alegria que afeta seus corpos, expandindo suas potencialidades e proporcionando o encontro com a vida, com outras formas de existir¹⁶⁷.

Finalizemos este fluxo com a concepção da Mestra Edite Dias que articula os elementos desenvolvidos e introduz um novo entendimento relacionado ao segundo fluxo que investigaremos: “Para mim [O Coco] significa muita coisa, para mim, só a felicidade que a gente tem de fazer os outros felizes. [...] Eu me sinto feliz, a gente se sente saudável, é uma terapia dançar o Coco.” (Crato – CE, 5 ago. 2013). Deste modo, a produção poética destas mulheres caririenses permite uma integração delas, uma vivência coletiva, emanando alegria que se estende do dançar para a vida – das mulheres e dos que as assistem. Em entrevista realizada em outra data a Mestra reafirma seu entendimento, ampliando a concepção de terapia: “Pra mim é uma terapia, a gente vai todo engembrado, como se diz mesmo, joelho, braço, costela, coluna, tudo quebrado, e quando a gente volta, a gente volta tudo macia, chega o chão é maneiro [...] O Coco foi uma coisa que a gente resgatou, que existia até antes da gente, né?!” (*Idem*, Crato – CE, 7 abr. 2014).

No primeiro momento da fala da Mestra, ela reconhece os efeitos do dançar sobre seu corpo – e de suas parceiras na dança, relacionados, aqui, ao exercício físico de seus membros. Então, o Coco atua como uma terapia em seus corpos dançantes, seja para a cura de doenças físicas ou psicológicas, seja pelo exercício físico ou pela alegria produzida, pois que o corpo é corpo-sujeito, corpo que une materialidade e imaterialidade, que se faz potência e

¹⁶⁷ Isto, também, relaciona-se ao que vamos discutir nos próximos fluxos.

permite-se modificar e construir; o dançar Coco promove uma leveza no corpo-carne, uma “maciez”, a superação dos “engenbramentos”, como diz a depoente, ou das dores e mazelas, transcendendo o peso do existir. Há uma tensão corporal no ato da dança que se revela no corpo:

A dança, radicada no sujeito, torna-se, prioritariamente, um espaço de circulação de potencialidades e virtualidades, um espaço de tensão entre um corpo ainda por construir e um corpo fruto de uma interação complexa de forças. Em causa, estão, portanto, processos de construção de um corpo cuja referência compõe-se de estruturas complexas da subjetividade – e não um componente centrado no indivíduo enquanto sujeito pessoal. (PRIMO, 2013, p. 11).

Desta forma, o dançar instaura um espaço-tempo de experimentações, caracterizado pela tensão, segundo a autora, entre o corpo que está por se construir e o corpo fruto da interação da dança, acrescentaríamos o corpo anterior à experiência dançante, isso demarca que o corpo dançante é um corpo em movimento, em mobilidade, é transitório por se deixar experimentar a cada sentir, a cada passo, a cada embalar-se ritmicamente. A dança, como sugere a bailarina e pesquisadora, torna-se um mecanismo de descoberta, de *ser* ao corpo que está por inventar-se.

Por fim, chamemos atenção para a última fala da depoente: “*O Coco foi uma coisa que a gente resgatou, que existia até antes da gente, né?!?*”. Esta afirmação dá-nos pistas para adentrarmos no entendimento do segundo fluxo identificado, entrelaçado ao significado da dança como possibilidade terapêutica a Mestra relaciona uma experimentação da arte como um “resgate”.

Etimologicamente a palavra resgate vem do latim *recapture*, do *RE* que significa “outra vez” e do *CAPTARE* que significa “pegar, tomar, agarrar”, sendo assim, “tomar, pegar de volta”. Destarte, a prática delas é vista como uma retomada de uma prática que já existia. O dançar é atravessado por subjetividades, histórias e memórias de suas dançadeiras da mesma forma em que afeta essas mulheres com a sua historicidade, interligando tempos, passado/presente. Entrou na dança o segundo fluxo.

4.3 “QUANDO A GENTE COMEÇA A DANÇAR, LEMBRA DA GENTE PEQUENA”: FLUXOS DE HISTORICIDADE

“É uma coisa [O Coco] que tá no sangue [...] a história do Coco é tudo!”

(Marinêz Pereira do Nascimento)

Encerramos o fluxo anterior com a entrada em cena de um novo fluxo revelado na fala de Mestra Edite ao entender a dança como um “*resgate*” de um tempo anterior, este seria a busca por trazer de volta uma prática passada. Compreendemos que este “*resgate*” não se dá como um copiar-colar ou um reproduzir tal qual era, mas ocorre em um processo de apropriação, no qual elementos resistem e outros são incorporados, um processo de (re)invenção da tradição, assunto explorado nos capítulos anteriores. Assim, transitamos entre um fluxo relativo à fisicalidade corporal e outro que o transcende em um corpo que possui historicidade, imerso em uma dinâmica que envolve tempos/espacos, memórias e histórias que atravessam o dançar e os corpos dançantes na ação criativa.

A noção de historicidade remete-nos a confluência da palavra *histórico* com o sufixo *(i)dade*, o primeiro significa relativo a história, ao ser somado ao sufixo *dade* a palavra incorpora um estado, ou seja, historicidade seria a qualidade de algo ser histórico. Seguindo a trajetória da noção estabelecida pelo historiador Jacques Le Goff (*op. cit.*) a historicidade é uma categoria do real. Por intermédio do diálogo com diferentes autores, o teórico propõe que a pensemos como aquilo que possibilita a experimentação específica de cada um de uma função que é comum a todos, a história é portadora de historicidade, isto quer dizer, citando Michel de Certeau (*op. cit.*), que ela envolve um movimento marcado pelo entrecruzamento de uma *práxis* social com uma prática interpretativa.

Isto permite que coloquemos a dança e a ressignificação realizada pelo sujeito dançante no lugar, respectivamente, da *práxis* social e da prática interpretativa, na proposta de Michel de Certeau. Ou seja, queremos com isso dizer que o fluxo de historicidade remete-nos a ressignificações do dançar que o colocam em perspectiva temporal e espacial, compreendendo que em cada momento este [o dançar] é praticado e significado, ou interpretado e vivenciado, de uma forma específica, porque os seus produtores possuem historicidades e subjetividades próprias, o que interfere na produção deste dançar. Logo, o dançar se faz histórico, possui temporalidades e espacialidades próprias que demarcam suas formas de existir, de serem produzidos e significados.

A concepção do resgate mescla-se à referência de que o Coco é algo que está no sangue, como sugeriu Mestra Marinêz na citação da epígrafe deste tópico. Começamos a refletir este fluxo a partir destes dois elementos que se reafirmam na experiência da dançadeira Raimunda Vitorino:

Hoje eu subo em um palanque, eu canto, eu danço, eu pulo, solto a franga, eu não quero nem saber. Eu sinto aquele fogo de cantar mais e de pular e de dançar. *Se eu tiver dura em pé eu não faço nada*, mas se eu cantar... ah, aí eu não sei não! Eu não sei do que sou capaz, minha filha... O Coco é um fogo mesmo! *Uma coisa que vem do sangue!* Meu negócio é pular, dançar e cantar! (Crato – CE, 12 nov. 2014, grifos nossos).

A dançadeira, que se arrisca no canto, quando a Mestra do grupo *A gente do Coco da Batateira* não pode comparecer ou precisa descansar a garganta devido à avançada idade, estava rememorando o seu entrar na dança, ela dizia que “*tremia quando via um palco*”, pois tinha vergonha, medo, insegurança de dançar e cantar, ainda mais se apresentando para uma plateia, porém quando ela começa a dançar e a cantar ela se solta, deixa-se afetar por algo que caracteriza como um “*fogo*”, algo que expande suas possibilidades e a tira da imobilidade, do estar “*dura*” – representando elementos que podem ser associados ao fluxo de fisicalidade que trabalhamos anteriormente, do corpo que se descobre ao dançar. O “*fogo*” para o qual atribui essa possibilidade de vivência é algo que “*vem do sangue*”.

Figura 38 – Raimunda Vitorino e Mestra Edite.



Fonte: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008181525385&fref=ts>

A afirmação realizada pela depoente sobre a possibilidade de dançar, o saber/fazer da dança do Coco e a sua experimentação dançante, ou a superação da “*dureza corporal*”, relacionada a algo que “*vem do sangue*” supõe uma substância vital da dança que se faz presente no sujeito, parece indicar uma capacidade de dançar considerada uma herança com a qual se (re)conhecem e passam a se relacionar consigo e com a sua própria história,

remetendo a experiências ancestrais. A dança figura como integrante do íntimo destes sujeitos, é um legado cultural, incorporado como algo “natural” e constituinte do ser.

Outra dançadeira, Zeneuda da Silva, indica outro elemento para esta discussão:

Pois é, naquele tempo que a gente não brincava o coco, era muito ruim, era triste, era uma coisa assim triste, calada. Quando a gente começa a dançar, a gente lembrava da gente pequena, pequenininha, dançando também, a gente fica com aquela lembrança “ah, meu Deus, quando eu era pequena, eu também brincava” (Crato – CE, 7 nov. 2014, grifos nossos).

Identificamos em sua fala um tempo anterior ao da brincadeira em sua vida e outro posterior, ou melhor, marcado pela vivência dela. A depoente afirma que a dança interfere no seu viver por possibilitar a lembrança de quando era pequena. Desta maneira, temos que o ato de dançar é produtor de memórias ou de processos de rememoração. Memórias e rememorações que remetem a outro tempo de experiência com o dançar, o tempo que estão buscando “resgatar”, ou reconstruir, em suas práticas presente – como considerou Mestra Edite, um tempo que produziu uma poética enraizada em seus corpos, ou em seus sangues – para utilizar o vocabulário das coquistas. Vejamos mais algumas fotografias dessas mulheres durante suas produções poéticas.

Figura 39 – Brincante Maria Alta da Silva, “vulgo Marieta”, dançando Coco.



Fonte: Arquivo do SESC Cariri.

Figura 40 – Dançadeira Antônio Maria.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 41 – “Dona” Toinha dançando durante uma Terreirada em 23.08.2013.



Fonte: Arquivo da Prefeitura Municipal do Crato.

Entramos em uma reflexão sobre dança, corpo, tempo, memória e história. Segundo a pesquisadora Karenine Porpino (2010, p. 1): “a dança existe à maneira do corpo, e de sua possibilidade de minimizar distâncias espaço temporais, compartilhar mundos e atualizar o tempo pelo gesto”. Neste sentido, o corpo ao dançar funda ou projeta um espaço que promove a integração entre os tempos, entrelaçando temporalidades.

Esta se torna possível, para Thereza Rocha e Marcia Tiburi (*op. cit.*, p. 72-23), pela íntima ligação existente entre corpo e tempo:

[...] pois o tempo como corpo, o corpo como experiência-tempo. Não uma experiência do tempo, do passado, do presente, do futuro, da cronologia, nem da anticronologia da simultaneidade. Penso na estranha dimensão do tempo como materialidade experimentada. Talvez o corpo como presença absoluta, pura vida, já que no tempo dentro do tempo.

O corpo é entendido como experiência-tempo, como um *devenir* a se realizar no tempo, entendimento que pode ser articulado ao de Paul Valéry (*op. cit.*) de que a dança é dança-tempo, em decorrência de fundar um tempo ou promover a interpelação entre tempos, como estávamos falando, esta fundação se dá pelo fato de que a dança é construção do corpo que move-se e faz-se no tempo.

A bailarina e pesquisadora Marina Martins conclui que: “na medida em que se entrega à dança, o dançarino instaura no presente, resíduos do passado e vislumbres do futuro. No momento em que estabelece tal conexão espaço-tempo seu corpo reflete o interno na forma externa” (2003, p. 9). Na dança o corpo dançante instaura no presente elementos do tempo passado, como é um corpo carregado por sentimentos, sensações e memórias, estas transitam para suas ações de dançar. Da mesma forma a dança possui memórias e histórias que atravessam as dançadeiras.

Observamos isto na experiência das coquistas, principalmente, com relação a uma ligação promovida entre o passado e o presente, revelada na possibilidade de realização do que as brincantes chamam de “*resgate*” ou de (re)atualização da dança, não mais como a mesma, mas como outra poética que relaciona-se com àquela, porém a (re)inventa. A ligação ao passado pode ser percebida através das memórias afloradas que fazem referência a “um outro tempo” evocado no presente do dançar.

Estas memórias emergidas no (re)atualizar, ou (re)inventar, são memórias da dança que se anunciam para os sujeitos dançantes e memórias dos sujeitos que se presentificam no ato de dançar como sensações, por exemplo, geradoras de movimentos. Há, conseqüentemente, uma íntima ligação entre dança e memória. Esta se faz pela relação que ambas possuem com o tempo-espaço, o que as articula, também, ao corpo, que é considerado

[...] território bio-cultural de memória, que é constantemente atualizado pela dança e ao mesmo tempo a possibilita. Assim, compreendemos a evocação da memória como experiência estética que pode ser tomada como via de mão dupla entre o corpo e a dança. Como já discutimos anteriormente, dançando é possível retomar o passado, criar o presente e projetar mundos simultaneamente (PORPINO, *op. cit.*, p. 4).

Esta produção desenvolvida no ato de dançar não afeta apenas os corpos dançantes, é importante que consideremos que ela estende-se ao público espectador da apresentação, como sugere Jacques Rancière:

O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cênicos e noutro gênero de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. Uma espectadora participa na performance refazendo-a à sua maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma pura imagem e associar essa imagem pura a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou. (2010, p. 23).

Em vista disto, o espectador interfere no dançar e nos corpos dançantes e se deixa afetar por eles e pelo espaço-tempo que foi criado, evocando as suas memórias e promovendo sensações que acabam por interferir na performance. No entanto, manteremos o foco nos corpos dançantes e no fluxo de historicidade, tendo em vista que não nos propúnhamos a desenvolver esta questão. Mas, se a dança é atravessada por memórias, quais são essas memórias? A quem elas remetem? O que elas evocam?

Inicialmente, é preciso que retomemos a discussões realizadas na introdução desta dissertação e no primeiro capítulo, de que a memória é sempre uma reconstrução do passado realizada no presente, então, sua produção corresponde a interesses ou necessidades deste tempo. Por ser reconstrução é sempre fragmentada, composta de lembranças e esquecimentos, é subjetiva e individual, pois é elaborada pelo indivíduo, mas também é coletiva, já que estes indivíduos rememoram vivências sociais e estão agrupados em coletividades. (BOSI, *op. cit.*; HALBWACHS, *op. cit.*).

Na dança a memória atua da mesma forma, ela é: “como um motor do presente [...] como um expediente que só conjuga o verbo no seu presente contínuo, contínuo, porém fragmentário, para esboroar no tempo, o passado entendido como tal”. (TIBURI; ROCHA, *op. cit.*, p. 78).

As memórias evocadas no fazer Coco das mulheres caririenses remetem a suas experiências com o que exploramos no primeiro capítulo desta dissertação sob o nome de “outro tempo”, um tempo ao qual elas revelam em suas narrativas sobre a origem da dança ou a primeira experiência com a mesma.

Este não é demarcado por datas, trata de suas infâncias – algumas remetem a este tempo através da tradição oral, em vista de que não o vivenciaram, como é o caso de Mestra Marinêz, e presenciaram ou experimentaram um fazer/saber da dança realizado de outra forma. É um tempo, sobretudo, marcado pelo espírito da criança, dele emergem recordações

ligadas à festa, à alegria, à liberdade, à brincadeira. São lembranças do que viveram e/ou testemunharam da dança e do dançar que exprimem memórias pessoais e coletivas relativas às suas histórias de vida e à história da prática cultural.

Lembremos que no primeiro capítulo discutimos a significação e a materialidade da dança neste “outro tempo”, aqui apenas retomamos algumas considerações desenvolvidas, e o faremos para que possamos aprofundar a discussão através de uma ampliação deste fluxo de historicidade que passa a ressignificar a produção da dança realizada pelas mulheres. Claro que esta ressignificação tem relação com o contexto sócio-histórico vivenciado pelos sujeitos assim como com suas subjetividades e experiências compartilhadas no dançar.

A dança do Coco no Cariri, segundo as depoentes entrevistadas, era realizada em zonas rurais – sítios e roças, afastadas do centro do Crato e de Juazeiro do Norte, sendo uma prática que ocorria em situações que integravam a dinâmica da vida cotidiana de seus produtores, majoritariamente agricultores e homens. Foi possível mapear três momentos específicos de realização da dança: as farinhadas, durante o trabalho da agricultura e na construção dos pisos das casas. Este foi o mais recorrente nas narrativas. Em todas as situações a dança criava um espaço-tempo caracterizado como o tempo da brincadeira, o tempo da diversão que se unia ao tempo do trabalho, devido à sua realização ser sempre associada a um trabalho.

Mesmo com esta associação, o lazer e a ludicidade do dançar emergiam muito fortemente, pois que a dança não possuía hora para acabar, iniciava-se no início da noite e perdurava-se até o amanhecer, acabando o trabalho e continuando o dançar, caracterizado pelo improvisado – nos instrumentos, em letras e passos, e pelo uso de roupas de passeio, quando realizada para pisar o chão das casas. Ocorria como um momento de festejo da comunidade, de compartilhamento, acompanhada por comidas e por bebidas para a celebração de um novo lar.

Atentemos para a forma como Mestra Marinêz, em sua fala, significa a dança, percebemos que há uma ampliação em sua concepção, a cantadeira propõe uma ressignificação da dança através dos fluxos de historicidade:

Olha o Coco significa para mim tudo, para mim o Coco é alegria, é diversão! É cultura, em primeiro lugar, porque a nossa história é a nossa cultura, sem Coco fica difícil sobreviver! Mesmo eu sem participar da história do Coco, é uma coisa que tá no sangue, onde tem Coco eu tou, eu não quero saber se é de umbigada, se é Coco de tambor, se é Coco de roda, eu quero saber se eu tou participando, se eu tou no meio, eu gosto da lapinha, do reisado, mas o Coco bate mais forte, a história do Coco é tudo! [...] O Coco não é mais para fazer piso de casa, hoje é cultura, é história! (Juazeiro do Norte – CE, 5 ago. 2013, grifos nossos).

A coquista significa a dança do Coco inicialmente como alegria e diversão, significado que se revelou no primeiro fluxo e na experimentação da dança no “outro tempo”, ou seja, há uma continuidade, mas sofre um “*corte*” pela incorporação de um novo significado, ou pela ressignificação do dançar, realizada pela experiência com a dança desenvolvida por ela no presente, ou seja, que se relaciona com o contexto atual no qual a dança foi retomada pelas mulheres – marcado por políticas públicas culturais e pelo incentivo de criação de “grupos de tradição” na região do Cariri cearense, em busca de promover uma política que construa a imagem da localidade como polo de cultura do estado, assim a dança entra na lógica da apresentação e do espetáculo, possui uma duração pré-determinada, um figurino próprio, uma ordem pré-estabelecida, entre outros elementos. Na última frase de seu depoimento podemos perceber que a depoente possui consciência dessa ressignificação, pois afirma que *“O Coco não é mais para fazer piso de casa, hoje é cultura, é história”*.

Para a depoente, o Coco, portanto, *“é cultura, em primeiro lugar, porque a nossa história é a nossa cultura, sem o Coco fica difícil sobreviver”*, esta concepção é reveladora de uma compreensão complexa do dançar. A prática foi ressignificada e é experimentada como cultura, como possibilidade de representar e de apresentar uma forma de sentir e de viver, e esta é concebida como cultura por fazer parte da história de um povo, considerando-se que é transmitida através da tradição oral entre as gerações das famílias e é praticada até os dias atuais, remetendo a diversas memórias e produzindo outras histórias.

Para a Mestra, esta história que é cultura – o Coco, é necessária para sobreviver, *“é tudo”*, dá sentido a vida de suas praticantes. Isto posto, passamos de uma experimentação do Coco como possibilidade de lazer e de trabalho ou de trabalhar ludicamente – pisando o chão das casas de taipa, colhendo arroz, produzindo farinha, para uma experimentação do Coco que é cultura, ou uma expressão cultural, que representa os saberes e os fazeres de um povo, identifica este, diferencia ele de outros e revela suas formas de existir, de experimentar e de sentir o mundo através de uma criação poética.

Figura 42 – Mestra Marinêz puxando o Coco Frei Damião.



Fonte: Elaborada pela autora.

Ainda na fala de Marinêz descortina-se a convergência entre uma história pessoal e uma história da dança do Coco, que, embora entrelaçadas, é referida de modo desconectado pela entrevistada. Percebamos quando esta afirma que: “*Mesmo eu sem participar da história do Coco, é uma coisa que tá no sangue*”. A fala supõe uma contradição e uma concepção de história. O que será *história* para Mestra Marinêz? O que é essa *história do Coco*? Acreditamos que a cantadeira de Coco compreende como história o passado de algo – uma visão simplificada que permanece no senso comum, no caso o passado do Coco, por ela ser uma das dançadeiras mais jovens, 49 anos, ela não vivenciou “esse tempo”, por isso considera que não participa da história da dança.

Todavia, ela afirma que o Coco é “*uma coisa que tá no sangue*”, pois como narramos no primeiro capítulo, o Coco é uma prática desenvolvida na família da Mestra desde a migração de Dunízio, tio de Marinêz, para o Cariri, que fez da brincadeira uma prática familiar e, nos dias atuais, ela é a responsável por continuar com a dança. Desta forma, há a referência a uma história pessoal, mas é como se ela percebesse que o Coco faz parte de sua história de vida, mas ela não faz parte da história do Coco.

Em nossa concepção de história, esta não é apenas uma ciência dos homens e das mulheres no tempo-espço, uma construção linguística intertextual, uma operação que se realiza a partir de uma prática, de um lugar social e de uma escrita, uma elaboração narrativa do historiador... a história é a própria vida com seu pulsar, com suas dores, com seus amores, a história é o presente, pois a fazemos no hoje, não só intelectualmente, mas materialmente, fazemos a cada dia com nossos passos e movimentos, com nossos sentimentos e sensações. E,

nesta perspectiva, a história pessoal de Mestra Marinês, da qual o Coco faz parte, entrecruza-se com a história do Coco e com a história da sua família [da família da Mestra], é um encontro poético de histórias que se arriscam a dançar e entram no jogo das possibilidades do viver. Uma vez que a história é a própria vida, o Coco, enquanto história, também é vida!

Sobre a relação entre dança e história, há uma consideração de Thereza Rocha e de Marcia Tiburi que é interessante:

[...] não há dança verdadeira. Existe dança potente que é capaz de inaugurar história atrás de si e dança pouco ou nada potente: dança fraca. Dança fraca daquilo que ela mesmo inaugura como potência; fraca do quanto aquela dança é capaz ou não de dar (des)continuidades ao que fabrica. (*op. cit.*, p. 56).

Uma dança que revela história ou que produz história é considerada potente, em decorrência da capacidade de dar (des)continuidades ao que elabora, haja vista que a história é composta pelo entrecruzamento de continuidades e descontinuidades. Seguindo este entendimento, os Cocos praticados no Cariri cearense emergem como danças potentes.

Para encerrar estas considerações, vamos averiguar as lembranças de outra brincante, Maria do Socorro, que realiza em sua narrativa sobre os Cocos o entrecruzamento deste fluxo de historicidade com o próximo fluxo a ser desenvolvido:

A gente foi resgatar o tempo que a gente era criança. Porque quando a gente era criança já que o pai não deixava a gente ir pro forró, tertúlia, aquele forró do seu Elói, aí deixava ir pro Coco, que ele sabia que só tinha mais véi, aí nós começemos a entrar na brincadeira, na dança, e tamos até hoje, não vou deixar não, toda vida dou valor, e não vou deixar não, só quando eu morrer, quando chegar lá e tiver as minhas amigas que já foi e dizer: “Vamos dançar o Coco?” Digo: “Agora! Vamos dançar até subir nuvem!” Antes [de dançar o Coco] era como se a gente estivesse no mundo, mas não existisse! (Crato – CE, 7 abr. 2014, grifos nossos).

Novamente a palavra “resgate” aparece, reafirmando o entendimento que desenvolvemos neste fluxo de historicidade que nos direciona a questões sobre a temporalidade, a uma presentificação do passado no presente através de corpos dançantes que realizam rememorações em suas ações poéticas, por serem carregados por imagens, memórias, sentimentos, sensações, acontecimentos, histórias, etc., que são compartilhados e estão em movimentos na construção do sujeito a partir de suas práticas culturais.

Figura 43 – Maria do Socorro da Silva Frutuoso e Maria Neide no Terreiro de Mestra Edite.



Fonte: Arquivo de Mestra Edite

Em sua última fala a dançadeira afirma que “*Antes [de dançar o Coco] era como se a gente estivesse no mundo, mas não existisse!*”. Esta frase representa que a retomada do dançar e do cantar Coco possibilitou a visibilidade de seus sujeitos produtores, então o dançar parece ter permitido que estas mulheres saíssem de uma condição de existência para outra através de suas experiências dançantes, dado que: “Os corpos que dançam representam bem mais do que simplesmente um corpo físico a ocupar um lugar no espaço e a explorar o movimento em um determinado tempo. O Corpo é a pessoa, que se constrói na sua relação com o mundo, natural e cultural, com o outro e consigo própria” (MORTARI, *op. cit.*, p. 219).

Tal experimentação da dança permite a compreensão de um fluxo relativo à identificação destas mulheres, este fluxo de identificação se articula com os outros dois, de modo que só é possível pelo atravessamento dos fluxos de fisicalidade e de historicidade que, respectivamente, interferem na forma de se viver/experimentar o corpo e na forma de se viver/experimentar a dança, produzindo outras concepções de si e do mundo, possibilitando outras formas de existir e de se colocar no/para o mundo por meio da dança. O terceiro e último fluxo se anuncia.

4.4 “ANTES ERA COMO ESTAR NO MUNDO, MAS NÃO EXISTIR”: FLUXOS DE IDENTIFICAÇÃO

“Quando danço eu me sinto a mulher mais bonita do Brasil, eu me sinto assim! É como se eu estivesse no céu, a maior artista do mundo, brasileira, mulher brasileira!”

(Terezinha Bernadino de Lima)

Estes fluxos tem a identificação como sua característica representativa. A palavra identificação provém da junção de *identificar* com o sufixo *-ção*, criando uma noção que expressa um movimento, uma ação, seria o ato de se identificar. A opção pela escolha desta noção para nomear este fluxo apoia-se nas pesquisas de Stuart Hall (2006) que a propõe como um conceito interessante para pensarmos o sujeito no mundo contemporâneo.

Segundo o teórico cultural, os homens e as mulheres da sociedade moderna possuíam uma identidade, esta era caracterizada por ser bem definida e localizada no mundo social e cultural, porém com as modificações na estrutura sociocultural ocorreram fragmentações e deslocamentos das identidades culturais, sejam elas de classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Neste cenário, surge a proposta da noção de identificação como mais coerente para se pensar os atuais processos nos quais os sujeitos contemporâneos estão inseridos. Em razão de que a identificação:

[...] não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, “ganhá-la” ou “perdê-la”; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada. Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência. (*Ibidem*, p. 106).

Falamos de uma identificação que parece bailar, haja vista que é atribuída a esta uma relação com a temporalidade, então, ela está em movimento, é provisória e pode ser instável, é uma posição e concepção de si – por consequência do outro, fixada por um período determinado e a sua construção se dá por meio de processos que envolvem experimentações, compartilhamentos, reconhecimentos, etc.

Retomemos a fala da dançadeira Maria do Socorro como mote de partida para a discussão – “*Antes [de dançar o Coco] era como se a gente estivesse no mundo, mas não existisse!*”. Temos que antes das mulheres se apropriarem da dança do Coco e fundarem os seus respectivos grupos de dança elas não se sentiam existindo, seus corpos estavam

“mortos”, para articular com a fala de Mestra Edite e os fluxos de fisicalidade. O fato se dá pelo motivo de que as produtoras da prática cultural são mulheres, agricultoras, donas de casas, esposas, mães de famílias e, em sua maioria, analfabetas. Ou seja, possuíam uma vida que se estabelecia, principalmente, nos ambientes privados da casa, transitando entre a roça e a igreja.

Desta forma os sujeitos desta pesquisa tinham uma vida que se fechava em ambientes privados e ao trabalho, muitas vezes realizados, também, em ambientes privados – como vimos no fluxo de fisicalidade através da experiência de “Dona” Toinha e de Mestra Maria da Santa, que carregavam o peso de muitos trabalhos – agricultura, dona de casa, mãe, esposa, doméstica... – e os sofrimentos familiares, sendo ambos amenizados com a alegria do brincar e as coisas que a brincadeira promoveu em suas vidas.

Quando as mulheres assumem-se como “guardiãs desta tradição” – do Coco, as suas vidas começam a se modificar a começar pelo que já exploramos nos fluxos de fisicalidade e no fluxo de historicidade. Entretanto, há outra mudança de significado gerada pelo atravessamento identitário produzido na experimentação do dançar. Não queremos dizer que as mulheres passam a assumir apenas este papel, mas que elas possuem muitos papéis gerados a partir de identificações, pois que a identificação se constitui de um aglomerado, assim, não deixam de ser donas de casas, mães, mulheres, agricultoras, esposas, avós, etc.. No entanto, assumem outro papel que faz emergir novas possibilidades de se enxergar e de atuar no mundo. Como ocorreu este processo? Como a existência dessas mulheres foi alterada? Como suas identificações podem ser compreendidas?

Em entrevista, a dançadeira Maria Neide, relembra como era a sua vida antes de dançar Coco:

Eu vivia era prisioneira, só da roça pro trabalho em casa, e sem sair pra nenhum canto, sem conhecer ninguém, sem conhecimento de ninguém, aí depois que eu entrei nesse Coco abençoado, aí comecei a andar mais ela aí [aponta para Mestra Edite], graças a Deus, tenho grande conhecimento de todo canto. Acho muito bom, de que eu tá em casa só pensando em coisa que não adianta, né? (Crato – CE, 7 abr. 2014, grifos nossos).

Novamente é como se na vida dessas mulheres a experimentação da dança demarcasse um antes e um depois, o antes é sempre reafirmado como o tempo do trabalho, o tempo do estar apenas em casa – na maioria das vezes trabalhando, de ser “prisioneira”, como sugere a depoente. Esta experimentação da vida, do corpo, de si, parece ser compartilhada pelas dançantes, tendo em vista as citações já realizadas, vejamos apenas mais

um exemplo: “Porque *antes a gente vivia só em casa*, né, ia pra missa e ficava em casa, aí *depois dessa brincadeira a gente tem essa diversão, conhece mais lugares*” (Maria das Dores, Juazeiro do Norte – CE, 6 abr. 2014, grifos nossos). Percebe-se que as mulheres associam o privado a papéis socialmente definidos – recorrem a imagem da prisão, uma imagem representativa de algo estático – e o público é associado a papéis mundanos, dinâmicos, abertos.

No primeiro capítulo, desenvolvemos a reflexão com base em Teresita de Barbieri (*op. cit.*) sobre o lugar social da mulher, compreendendo que estas, historicamente, são referenciadas ao lugar da casa, ao privado, sendo este, como descreve Perrot (2005), um espaço de subordinação, disciplina, silêncio, esquecimento. Articulemos às autoras as considerações de Rosiska Oliveira (2005, p. 8) “Assim como as mulheres foram ocultadas como sendo parte da humanidade, foi ocultada também a vida privada como promotora da civilização”. Esta anulação do valor do mundo doméstico e da própria mulher que o habita, invisibiliza a mulher e seus fazeres/saberes ou potencialidades que não encontram reconhecimento social, levando um descaso com as formas femininas de ocupação da vida, seja de trabalho ou de lazer.

Ao tomarmos o conceito de gênero, entendo que este é uma produção social e cultural, remetemos a Joan Scott (1990), historiadora estadunidense, que considera gênero uma percepção sobre as diferenças sexuais, hierarquizando essas diferenças dentro de uma maneira de pensar engessada e dual. Scott não nega que existem diferenças entre os corpos sexuados. Porém, o que a interessa são as formas como se constroem significados culturais para essas diferenças, dando sentido para elas e, conseqüentemente, posicionando-as dentro de relações hierárquicas e de poder. Refere-se a um sistema de relações de poder baseadas num conjunto de qualidades, papéis, identificações e comportamentos opostos atribuídos às mulheres e aos homens, no nível do simbólico, do normativo, do institucional e das identificações.

Destarte, a dimensão cultural é um espaço social marcador e marcado por relações de gênero. Vimos, através das entrevistas com as dançadeiras e cantadeiras de Coco, que esta prática no “tempo mais antigo” era produzida por uma predominância masculina no cantar, no tocar e no dançar, embora as mulheres participassem da dança. No entanto, tinham a sua capacidade de cantar posta em dúvida. Ser Mestre de Coco era para os homens e as mulheres, atuais dançadeiras e Mestras do Cariri, subverteram esta norma cultural, alterando papéis de gênero com as suas criações e expressões artísticas, o que promoveu uma modificação de suas condições sociais, de suas identificações culturais.

Mapeamos três elementos que caracterizam este processo. O primeiro é o que Maria Neide e Maria das Dores chamam de *conhecimento*, o conhecimento adquirido por intermédio do Coco é referenciado devido à possibilidade das mulheres viajarem por conta dos convites para realizarem apresentações, então, a partir dos grupos de dança elas puderam e podem conhecer diferentes lugares e pessoas, e, assim, adquirirem, produzirem e trocarem conhecimentos. A dançadeira Toinha, em sua narrativa, corrobora com este entendimento: “Agora a gente sai, *conhece* muita gente, a gente sai, *conhece* as pessoas, as pessoas tudo maravilhosa, aí a gente fica com *conhecimento*, né?! Vai pra um canto, *conhece* gente lá, vai pra outro aí já *conhece* outras pessoas...” (Antônia Maria de Lima, Crato – CE, 4 abr. 2014, grifos nossos).

Analisemos as memórias de três brincantes que realizam esta mesma associação da dança com a possibilidade de acesso ao conhecimento ou de produção de conhecimento:

O Coco é tudo na minha vida! Deu amor, deu tranquilidade, *deu muita força*, pra mode a gente quebrar o Coco e ver o que vai dar na frente, porque nós somos mulheres guerreiras e dança mesmo, quando diz assim ‘vamos?’ ‘vamos!’ *deu muito conhecimento, pra todo canto que a gente vai, pra Fortaleza, para São Paulo, para todo canto!* (Terezinha Bernadino de Lima, Crato – CE, 7 abr. 2014, grifos nossos).

Fomos para Minas Gerais, dançemos, cantemos, foi maravilhoso, conheci pessoas, e as pessoas só faltava me colocar no braço, eu conheci família, eu perdi meu pai e minha mãe, mas ganhei vários! (Raimunda Queiroz Vitorino, Crato – CE, 12 nov. 2014).

Eu agradeço a Deus por hoje tá nesse grupo, porque nós já tivemos oportunidade de participar em eventos em *Altaneira, já fumos pra Lavras da Mangabeira, já fumos para Nova Olinda, já fumos pra Juazeiro, pro SESC de lá, no Crato, nós não tem nem soma, nas comunidades, em festas de padroeira... isso não é gratificante? Para Dom Quintino... para todos esses lugares nós só levemos alegria*. Olhe, quando eu chego em um lugar que a gente chega e é bem acolhido, menino eu peço uma benção para aquele lugar. *Através desse grupo a gente conhece muitas pessoas que vem de outro lugar, de outras cidades, nós conhece muita coisa*, e eu não tenho nem como agradecer a visita de vocês aqui na minha casa, já é a terceira vez, né? Já veio pessoa de Rio de Janeiro, de Recife, de Minas Gerais, até de Portugal já veio pessoa. *O nosso povo não tem trazido só coisas gratificantes? E a alegria maior para nós é essa, quando vem alguém, nós estamos passando nosso conhecimento e aprendendo também!* (Mestra Maria da Santa, Crato – CE, 13 nov. 2014, grifos nossos).

Comecemos pelas duas primeiras narrativas, Therezinha e Raimunda reafirmam a possibilidade de conhecimento viabilizada pelo dançar Coco, justificando que este possibilitou que viajassem para lugares como Fortaleza, São Paulo, Minas Geras, etc.

Figura 44 – Apresentação do A gente do Coco da Batateira no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura – Fortaleza/CE.



Fonte: Arquivo de Mestra Edite.

Figura 45 – Apresentação do Coco Frei Damião em Nova Olinda em 2009.



Fonte: http://www.seminarioacasadopatrimonio.files.wordpress.com/2009/11/img_0779.jpg

Figura 46 – Apresentação do grupo Frei Damião na Paraíba em 2014.



Fonte: <https://www.concertosnordeste.wordpress.com>

A dançadeira Raimunda Vitorino aponta que os laços estabelecidos pelo/no dançar são para ela como uma outra família. Mestra Maria da Santa, em seu rememorar, cita diferentes localidades que pôde conhecer e levar a sua produção poética, considera, também, o conhecimento que adquiriu por conta destas experiências e demonstra grande satisfação pelo que faz e pelo retorno recebido – do público ou de pesquisadores. Ela demonstrou-se muito agradecida em todas as vezes que fomos até a sua residência ou que nos encontramos em eventos culturais por conta da pesquisa que desenvolvemos, acreditamos que por sentir-se reconhecida.

O conhecimento surge nas memórias das mulheres como um ganho possibilitado a partir do “sair” – dos seus lugares comuns, privados – promovido pela participação nos grupos culturais, ou seja, por sua entrada em um fazer cultural. Este fator pode ser explicado tendo como base o que Marta Porto (2004, p.143) afirma ao citar Kaichiro Matsuura:

Um acesso desigual aos meios de expressão cultural, novos ou tradicionais, implica não somente uma negação do reconhecimento cultural, mas algo que afeta seriamente o sentimento de pertencimento de indivíduos e comunidades à sociedade do conhecimento, ou a sua exclusão dela. A cultura possui laços múltiplos e complexos com o conhecimento.

Portanto, o acesso às culturas e a sua consciência de sujeito produtor de culturas, que ocorre em um ambiente comunitário e político, fez com que estas mulheres conectassem-se com um mundo mais amplo, estendendo as suas perspectivas existenciais, ampliando os seus contextos de atuação, permitindo que conhecessem e experimentassem outras dimensões do viver.

O segundo elemento, que se soma ao conhecimento nesta nova experiência de si ou nesta construção de uma identificação a partir do Coco, é o da possibilidade de *fala*, como revela outra dançadeira: “Nós sobe [no palco] se sentindo assim como esses artistas de televisão, eu me sinto assim, *me sinto artista*, porque assim como esses outros artista, cantor, e tudo de fora, *temos uma fala como a deles*, a gente tem também, porque a gente canta, a gente dança!” (Maria do Socorro da Silva Frutuoso, Crato – CE, 7 abr. 2014, grifos nossos). A depoente sente-se uma artista de televisão, a justificativa é o que mais nos interessa, pois ela associa essa correspondência à pertença de uma fala que se revela na capacidade e na prática de cantar e de dançar. A consciência de possuir uma fala só vem com a prática do Coco, em razão de que foi pela prática cultural que a brincante passou a ser escutada pelo outro, assistida pelo outro, aplaudida pelo outro, reconhecida pelo outro e, assim, também se (re)conhece.

Nessa experiência de fazer a dança dá-se um processo auto inventivo que se situa em vivências corpóreas e simbólicas das mulheres. As formas de dizer, falar, exprimem uma possibilidade de produzir significações individuais e coletivas pelas quais podem ser reveladas diferenças e construídas identificações. A possibilidade de falar e ser escutada, de estar presente e de ser vista. Cantar um canto, dançar passos e produzir ritmos que são ouvidos, assistidos e sentidos é uma experiência de fazer-se e sentir-se presente e atuante no mundo:

Escutar o próprio som é escutar-se, perscrutar-se, mostrar-se. Através do exercício de falar parecem atinar uma consciência de si — e desse modo dar-se conta (de si) [...] Saber e ouvir seu próprio som, é se escutar, se reconhecer. O falar é também a possibilidade de articulação, aproximação e afastamento em relação aos outros no mundo. Tanto no sentido dos outros da mesma categoria como dos outros diferentes e diversos. (MOTA, 2008, p. 200).

Isto nos remete ao último elemento, que está articulado à possibilidade de conhecimento e a obtenção de uma fala, que trataremos por *cidadania*. Tomemos a epígrafe. Nesta a agricultora Therezinha afirma que o dançar faz com que ela se sinta “*a mulher mais bonita do Brasil, eu me sinto assim! [...] a maior artista do mundo, brasileira, mulher brasileira*”, mais uma vez uma comparação e equivalência entre os seus fazeres e o de artistas é realizado e, posteriormente, ela afirma que se sente brasileira ao dançar, “*mulher brasileira*”. Para nós, o entendimento representa uma compreensão de que a dança a torna cidadã, em razão do reconhecimento que recebe pelo que faz e, também, do que o dançar

provoca em sua vida e em sua percepção de si, tendo em vista que faz dela “*a mulher mais bonita do Brasil*”, elevando a sua autoestima.

Estes elementos se concretizam, já que o dançar Coco promoveu na vida destas mulheres uma transição dos lugares privados aos lugares públicos, uma vez que o acesso a estes espaços e praticar estes espaços são associados à construção da cidadania e de uma emancipação do sujeito social e da comunidade que este está inserido (HABERMAS, 1997). A partir dos três elementos citados, percebemos que o dançar Coco permitiu a produção de uma outra identificação das mulheres, pois que:

Ela [a identificação] têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, “como nós temos sido representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios”. Ela tem tanto a ver com a invenção da tradição quanto com a própria tradição, a qual elas nos obrigam a ler não como uma incessante reiteração, mas como “o mesmo que se transforma” (Gilroy, 1994): não o assim chamado “retorno às raízes”, mas uma negociação com nossas “rotas”. (HALL, 2003, p. 109).

Segundo Stuart Hall a produção da identificação se dá através do recurso a histórias, a linguagens e à cultura, em um processo que nos coloca em devir, um tornar-se, quem podemos ser? E este processo ocorre na apropriação de uma tradição e (re)invenção desta pelas mulheres com os seus saberes/fazeres poéticos, não reproduzindo o que a prática era no “outro tempo”, mas criando passos para serem dançados por seus corpos-sujeitos em suas próprias vidas como possibilidades de existência. Foi na experimentação do corpo-sujeito, do sujeito-dançante que elas se redescobriram e ressignificaram suas existências, dado que o corpo em estado de dança é lugar de experimentação de possíveis.

O antropólogo Marcel Mauss (2011) elabora a noção de técnicas corporais para agrupar e investigar os gestos codificados que possuem uma finalidade prática ou simbólica, são modalidades de ação, dentre estas o pesquisador enquadra a dança. Para além destas finalidades gestuais e adentrando ao simbolismo existente nestas práticas, Victor Oliveira considera que:

A expressão técnica [cuja origem etimológica remete a *techne* que significa ofício, habilidade, arte] historicamente associada a um faz baseado em imitação e tradição [...] passa a representar ofício de descobrir-se, habilidade de desvelar-se, arte de conhecer-se. Mais do que modos de agir, a técnica é processo de auto descoberta, que nos habilita a identificar afinidades gestuais, dificuldades em processos de execução de movimento e alargar a dimensão e entendimento do corpo próprio. (2013, p. 26, grifo do autor).

Quer dizer, a dança, como uma técnica corporal, e a dança do Coco no caso desta pesquisa, é realizada pela “repetição” de uma tradição – que como já vimos é (re)inventada, e sua produção é, para as mulheres, um processo de “auto descoberta”. O dançar Coco torna-se, portanto, uma arte de (re)conhecer-se. A percepção desta capacidade da dança está presente em outros autores que a justificam na compreensão de que quem dança: “[...] transforma o seu próprio corpo, se molda e se remodela, se reconfigura. Quando a dança se manifesta no corpo, a todo instante transforma este corpo, multiplicando-o, diversificando-o, tornando-o vários corpos que se sucedem.” (DANTAS, 1999, p. 27-8).

Desta forma, o dançar permite reposicionamentos do corpo dançante, posto que a nossa existência é corporal, como considera Le Breton (*op. cit.*). Então, o dançar permite diferentes formas de existir, outras percepções sobre si, sobre o outro e sobre o mundo, pois que a dança:

[...] ao ampliar e recriar os sentidos dos nossos gestos, ações corporais, interações com objetos e ordenamentos dos corpos no espaço pode desestabilizar alguns significados e constituir outras significações para nossa maneira de pensar e viver. Ao compartilharmos estas significações reconstruímos uma visão social e cultural sobre nós mesmos e sobre o nosso mundo. A dança constrói ou reforça significações que ao serem divididas passam a ter um papel fundamentalmente político. (FIGUEIREDO, 2010, p. 148).

Na perspectiva da autora, o dançar permite o encontro com sentidos e com gestos desconhecidos, isto é o que promove uma reocupação dos espaços por nossos corpos, podendo gerar modificações de significados, processos de (re)significação, sobre as formas de existir e de pensar do sujeito, quando estas são compartilhadas, tornam-se visões sociais que, inclusive, podem ter papel político.

As dançadeiras de Coco do Cariri cearense em suas práticas poéticas produziram e foram afetadas por sensações, sentimentos, vivências que possibilitaram uma ressignificação de si, um (re)colocar-se no mundo, através de fluxos identitários, potencializados pela capacidade de acesso a conhecimentos, pela posse de uma fala e pela consciência de cidadania. Isto posto, as mulheres passaram a se identificar e serem reconhecidas socialmente e culturalmente – em seus sítios, bairros, cidades, em outros Estados, por onde passam, como “as mulheres do Coco”.

Esta identificação pode ser percebida, por exemplo, através de uma observação de suas redes sociais, já que as identificações culturais são forjadas nas práticas e nos discursos dos sujeitos (HALL, 2006), e as redes sociais são uma possibilidade de criação de um discurso

sobre si. As dançadeiras e cantadeiras dialogam com as novas possibilidades tecnológicas – possuem página no *Facebook*, blogs, perfil e *e-mail* para estabelecerem contatos, divulgarem o grupo e organizarem apresentações. Vejamos, por exemplo, o perfil de Mestra Edite Dias, pois ela é a única que possui um perfil pessoal, os outros grupos possuem páginas do grupo de dança no *Facebook* ou *Blogs e e-mail*, ambos do grupo.

Figura 47 – Perfil do Facebook de Mestra Edite.



Fonte: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008181525385>

Em seu perfil pessoal a “Dona” Edite se identifica como “Edite do Coco”, enfatizando o seu papel de “guardiã da tradição” e reconhecendo-se como dançadeira de Coco socialmente. O perfil possui como foto de capa uma montagem com duas fotos do grupo *A gente do Coco*, e na foto de perfil “Dona” Edite está trajando o figurino da dança. Além disso, a maioria das publicações faz referência à prática cultural. Torna-se perceptível como a experiência dançante modificou sua forma de experimentar o mundo, de se identificar e de se projetar, ou representar, para o outro.

Para estabelecer uma paragem nesta reflexão, citamos, novamente, “Dona” Raimunda Vitorino, em razão de que ela traz em sua narrativa uma sistematização poética de como os fluxos desenvolvidos – de fisicalidade, de historicidade, de identificação, se entrecruzam:

O Coco para mim é uma saúde, é experiência de vida, é vida nova! É uma coisa linda, é maravilhoso! O Coco para mim é uma atração popular do Cariri! É uma raiz, é aquela força, é aquele axé! Aquela coisa linda, maravilhosa! Faz o triste rir, e a pessoa rir sem chorar e se alegra sem faltar, é alegre sempre! (Raimunda Vitorino, Crato – CE, 12 nov. 2014).

Na fala de “Dona” Raimunda, percebemos que a vivência e significação do dançar Coco como possibilidade de saúde, de experiência de vida, de cultura, de tradição, de alegria, de fortalecimento de si se fazem presentes, o Coco para essas mulheres: é “*vida nova*”!

As dançadeiras e cantadeiras de Coco caririenses criaram uma coreografia em trânsitos: dos espaços privados aos públicos, da roça à rua, das casas aos palcos, do anonimato ao (re)conhecimento sociocultural. Segundo Porto (*op. cit.*, p. 142) “O espaço dedicado à vida cultural relaciona-se a condição de reconhecimento de si mesmo como agente criativo (a memória, as raízes, a qualidade das trocas simbólicas e a perspectiva de construção do próprio futuro)”.

As experiências dançantes desenvolvidas a partir da apropriação do Coco pelas mulheres no Cariri cearense produziram os fluxos analisados, que atravessam a dança e suas produtoras – podendo estender-se ao espectador que as assistem em afectos e perceptos. Os fluxos dançantes – de fisicalidade, de historicidade e de identificação – revelam que a dança não se resume ao corpo em movimento, ela é a experimentação e a (re)construção dos corpos que dançam, é a ressignificação do dançar, é a possibilidade de outras formas de existir, pois a dança faz mover subjetividades em ritmos temporais que envolvem memórias e histórias.

Estes fluxos são dançantes não apenas por serem produzidos no e pelo dançar, mas por eles próprios construírem movimentos, serem inventivos e estarem em trânsitos, sendo, portanto, uma noção que baila junto às (an)danças dos sujeitos. Assim, é na/pela dança, em fluxos dançantes, que, no contexto estudado, as mulheres se (re)conhecem no mundo e reinventam poeticamente uma tradição.

5 CONCLUSÃO

“O Coco já florou, amadureceu, não vai cair
O Coco já florou, amadureceu, não vai cair
Menina, segura o Coco, não deixa o Coco cair”
(*Amigas do Saber*)¹⁶⁸

Busquemos, neste espaço, sistematizar o que emergiu e entende-se como considerações e contribuições desta pesquisa, estas não são pontos finais ou as últimas e possíveis considerações finais, uma vez que esta história está sendo construída e o aqui escrito não encerra os interesses, os desejos, as possibilidades e as inquietações sobre a temática estudada. Por isso, este momento final é, na realidade, demarcado por anseios de devir.

Percorrer os passos executados e inventados por essas dançadeiras e cantadeiras foi possível por intermédio das fontes utilizadas: entrevistas, jornais, fotografias, músicas, documentos feitos pelas coquistas, blogs, suas páginas e perfis em redes sociais, entre outras. Materiais que se constituem como fragmentos evidenciadores, sobretudo, das suas produções existenciais, pois revelam, de diferentes formas, como a vida humana é criada por/em diversas dimensões que devem ser articuladas pelo(a) historiador(a) em seu esforço interpretativo a fim de nos procedimentos que conduzem a sua investigação atribuir-lhes sentidos e elaborar uma narrativa voltada à compreensão de seu objeto.

Esta pesquisa desenvolveu-se movida pela inquietação de compreender como mulheres idosas, agricultoras e residentes do sertão cearense estavam/estão apropriando-se de uma dança que no Estado era praticada, especialmente, por homens nas zonas costeiras. Contudo, no decorrer da investigação revelações mais profundas foram descortinadas, fazendo com que interpretássemos esta apropriação como um processo de (re)invenção da tradição (HOBBSAWM; RANGER, *op. cit.*) que ocorre movido por fluxos dançantes – ao mesmo tempo em que é gerador destes fluxos. Fazendo com que percebamos que simultaneamente o Coco está imerso na vida dessas mulheres assim como estas vidas estão emaranhadas nos Cocos caririenses.

Melhor dizendo, o dançar é produção poética e corpórea realizada por sujeitos que o fazem a partir do que são, levando, para além dos seus corpos físicos, suas dores, seus amores, suas memórias, suas histórias, suas vidas, da mesma forma em que se deixam afetar

¹⁶⁸ AMIGAS DO SABER. Faixa 10 – O Coco já florou. In: AMIGAS DO SABER. *CD Grupo Cultural Amigas do Saber*. Crato: BEHETÇOHO, 2012. 1 CD.

pelo dançar ou quando estão em estado de dança¹⁶⁹, sendo atravessados pela historicidade desta prática, pelos afetos e pelas interações geradas em sua execução.

Verificamos, inicialmente, a necessidade de estabelecimento de uma forma de entendimento da dança estudada, assim, recorreremos a registros de folcloristas e fizemos um diálogo com diversos investigadores dos Cocos que os abordaram em várias localidades do nordeste brasileiro, fazendo apontamentos sobre as suas constituições. Isto permitiu a composição de uma possibilidade interpretativa para a dança, enquanto prática das culturas populares, saberes e fazeres específicos, possibilitou, ainda, que ampliássemos a noção para Cocos, por constataremos que cada localidade, cada época e cada sujeito vivenciam a prática de formas singulares, promovendo criações poéticas próprias.

Adentramos na realidade do Cariri cearense e identificamos dois momentos em que a dança se fez/faz. Um denominado de “outro tempo”, no qual os Cocos eram realizados em zonas rurais das cidades do Crato e de Juazeiro do Norte, principalmente, por homens com instrumentos improvisados, sem duração determinada e integrando a vida cotidiana dos sujeitos, assumindo funcionalidades, seja de pisar o chão das casas como de desencadear um espaço-tempo marcado pela diversão ou, ainda, de celebrar a colheita e a construção de um lar.

E, o momento atual, fabricado pelas mulheres, atuais dançadeiras e cantadeiras de Coco da região, que retomaram a dança em diferentes épocas – final do século XX e no começo do século XXI, recorrendo a suas experiências deste “outro tempo” e a partir da tradição oral, formando os quatro grupos de dança estudados, constituídos, especialmente, por idosas e agricultoras que realizam reposicionamentos no dançar ao se assumirem como portadoras dos saberes/fazeres dos Cocos, expressando a dinamicidade da tradição. A entrada dessas mulheres na dança foi marcada por questões de gênero que abarcaram dimensões de suas vidas pessoais e comunitárias assim como da produção cultural.

Desta maneira, fomos remontando uma possível trajetória da dança no Cariri cearense, que culminou no que chamamos de (re)invenção da tradição, fazendo com que produzíssemos uma espécie de seleção de temáticas e de etapas que atravessam as suas práticas atuais, objetivando explicitar e fabricar uma “visualização” deste (re)inventar. Descrevemos e realizamos considerações – com base no trabalho de campo desenvolvido, nas

¹⁶⁹ Ao falarmos em corpo em estado de dança estamos remontando a uma noção citada no último capítulo. A partir dos estudos, principalmente, de Thereza Rocha (*op. cit.*), discutimos que ao dançar o corpo do sujeito é afetado e insere-se em um processo de autoconstrução, ou seja, o dançar instaura um momento, um estado, constituído como um campo de possibilidades, de experimentações, que podem afetar as corporeidades dos sujeitos (MERLEAU-PONTY, *op. cit.*).

entrevistas e no documentado em nosso diário de campo – sobre o desenvolvimento da dança desde o recebimento do convite, passando pela sua preparação com a realização de ensaios e produção, ou escolha, de figurinos até a execução dos passos e o ecoar do canto. Podemos observar que as mulheres criam a dança de formas diversas, mas com pontos semelhantes, assim como suas práticas possuem elementos que persistem “do outro tempo” e elementos novos, como os instrumentos, as músicas, os passos, as modalidades, entre outros.

Ademais, na medida em que investigávamos a materialidade deste processo de (re)invenção da tradição desvelou-se que este ocorria pela instauração da dança como uma apresentação, marcada por sua formalização e padronização expressas na demarcação de uma duração para a sua execução, no uso de roupas próprias, na interação com elementos cênicos, no ganho de cachês, etc. Esta configuração suscitou questões a cerca da dinamicidade de sua elaboração e do contexto em que é feita, sendo este demarcado por políticas públicas culturais e aquela realizada entre a tradição e o espetáculo.

Desta forma, desenvolvemos uma análise visando compreender o contexto em que as mulheres retomaram o dançar, no qual emergem sujeitos como o folclorista cratense Elói Teles e o artista João do Crato, entendemos que este contexto está articulado ao cenário nacional e regional, caracterizados pelo investimento do poder público em questões culturais em busca de desenvolver economicamente regiões por meio do turismo e de, como é o caso do Cariri, promovê-las como polos culturais, representativos de identidades específicas.

A espetacularização da dança do Coco realizada pelas mulheres traz problemáticas que perpassam a sua experimentação, como a marginalização e a falta de assistência aos sujeitos, a “desritualização” e a “desterritorialização” de seus fazeres, mas, concomitantemente, permite a sua produção e a criação de outras formas poéticas de executá-la, fazendo com que percebamos que os Cocos no Cariri transitaram entre zonas rurais e urbanas, entre terreiros e palcos. Além disso, observamos que as coquistas recorrem a um discurso ligado ao passado e à permanência de elementos existentes no “outro tempo”, com o propósito de legitimar as suas práticas atuais.

Discurso que carrega a potência da tradição¹⁷⁰, revelando que os sujeitos a compreendem a partir da manutenção de algo, todavia, a análise efetuada permite conceber que as tradições são criadas e recriadas em movimentos. O mover é o motor de sua manutenção, ela perdura e existe pela articulação de permanências e de transformações,

¹⁷⁰ Ao falarmos que algo é, ou existe em, potência, estamos pensando que este contém um possibilidade de “vir a ser” (ARISTÓTELES, 2002). Em outras palavras, queremos dizer que as mulheres formulam seus discursos e compõem seus passos recorrendo à possibilidade de que suas práticas sejam reconhecidas como tradicionais em decorrência de manterem elementos do passado.

semelhanças e diferenças, que envolvem o contexto em que estão inseridas, as capacidades criativas e as subjetividades dos sujeitos produtores (GUILLEN, 2007a; CATENACCI, *op. cit.*, CORDEIRO, *op. cit.*). Assim sendo, foi possível estabelecer uma reflexão sobre uma questão que ultrapassa a realidade estudada e estende-se para as culturas populares e as suas produções na atualidade.

Encerramos a nossa análise com uma reflexão mais teórica e transdisciplinar, em busca de uma possibilidade de compreensão do que diz a dança. Para isto, realizamos uma discussão com uma bibliografia que buscou entender esta produção artística, marcada pelo diálogo com pesquisadores da dança e com filósofos, o que nos encaminhou à elaboração da noção de fluxos dançantes. Esta se ancora no entendimento de que a dança é construída por uma experiência que atravessa a vida de seus produtores e é interferida por suas subjetividades, uma experiência que está em movimento, em devir e porvir, ocasionada por processos de ressignificação e por fluxos sógnicos que transitam da vida dos sujeitos para o dançar e do dançar para as suas vidas, uma simbiose de significados construída poeticamente pelo bailar e pelos sujeitos dançantes.

Constatamos três fluxos a partir da realidade estudada, nomeamos estes de fluxos de fisicalidade, fluxos de historicidade e fluxos de identificação, cujas produções se dão simultaneamente, porém a título de análise exploramos cada um separadamente, todavia traçando conexões. Sinteticamente, falaremos sobre o explorado em cada fluxo.

O primeiro revelou-se na possibilidade de por intermédio da dança, de uma experiência corporal em seu sentido físico, as mulheres superarem limites corporais e mentais, dores e doenças, e experimentarem de uma nova forma seus corpos ou recriarem estes pelos seus fazeres culturais. O fluxo de historicidade relacionou-se ao fato de que o ato de dançar é engendrado pela evocação de memórias e de histórias pessoais e coletivas assim como evoca estas e produz outras memórias e histórias. Por fim, O último fluxo citado expressou-se na ressignificação identitária ocorrida através do dançar, que possibilitou às mulheres um reconhecimento social e um diferente papel identitário, o de cantadeira e dançadeira de Coco, como se identificam e são identificadas em suas localidades, o que se deu em decorrência dos trânsitos executados pelos sujeitos de espaços privados a espaços públicos, gerando ganho de novos e diversos conhecimentos, a identificação de uma fala e o sentimento de cidadania.

A noção elaborada e os fluxos abordados permitem um possível caminho para a análise do dançar como objeto de investigação, um caminho em construção e que é feito pelas (an)danças dos sujeitos. No caso específico desta pesquisa, permitiu compreender que a apropriação do Coco pelas mulheres se dá em movimentos sógnicos que atravessam suas vidas

e seus fazeres, os fluxos dançantes emergidos e produtores, simultaneamente, da (re)invenção desta tradição.

De forma geral, este trabalho contribui para o desenvolvimento de uma compreensão sobre uma produção cultural que antes de tudo é uma produção existencial de sujeitos, ou seja, revela formas de existir e de significar a si e ao mundo, permitindo a reconstrução de uma trajetória dessas práticas, o registro da (atu)ação sociocultural de sujeitos e reflexões sobre questões atuais que perpassam os fazeres culturais populares. Além disto, acreditamos que estamos adentrando em áreas não desveladas da história, estabelecendo uma possível interface entre História e Dança que precisa ser explorada, pois é um campo de possibilidades repleto de caminhos a serem percorridos pelos(as) historiadores(as).

Os Cocos do Cariri cearense floraram e floram todos os dias, adentraram a minha vida e fizeram-me dançar junto com mulheres que me ensinaram não somente sobre uma prática cultural, mas sobre o viver. Muito mais do que exercitar o meu ofício e contribuir para a minha formação enquanto historiadora, acredito que produzir este trabalho foi um aprendizado sobre ser mais humana. O desejo que me atravessa ao escrever estas últimas linhas é o de que novas abordagens sobre a temática sejam realizadas, a partir de mais um passo dado, pois os Cocos caririenses estão a produzir diferentes passos e coreografias, as mulheres pesquisadas permanecem ecoando seus cantares pelos lugares por onde bailam com suas saias estampadas e com os seus cabelos ao vento que balançam flores e levam o sertão, seus sofres, seus amores, suas vidas, levam poesia e afetam-nos com a força e a sutileza carregadas em suas histórias, permanecendo aflorando o Coco, sem deixá-lo cair.

REFERÊNCIAS

- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Mulheres e cultura popular: gênero, raça, classe e geração no bumba meu boi do Maranhão. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 26, 2008, Porto Seguro, **Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia**, Porto Seguro, 2008, p. 1-22.
- ALMEIDA, Roseane. O ser brincante. **Blog Acesso**, 11.06.2014. Disponível em: <<http://www.blogacesso.com.br/?p=7360>> Acessos em: 14 set. 2015.
- ALVARENGA, N., LIMA, M. X. O afeto em Deleuze: O regime cristalino e o processo afetivo da imagem-tempo no cinema. **Esferas**, Brasília, n.1, p. 27-36, 2012.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ALVES, Teodora Alves. **Herdanças de corpos brincantes: saberes da corporeidade/africanidade em danças afro-brasileiras**. 2003. 179 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.
- AMORIM, Ninno. **Os cocos no Ceará: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape**. 2008. 93 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de Fortaleza, Fortaleza, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **O Turista Aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002b.
- _____. **Os Cocos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002a.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional** – danças. recreação. música. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, v. 2, 2004.
- ARAÚJO, Ridalvo Felix de. **Na batida do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro**. 2013. 149 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. São Paulo: Forense, 1995.
- ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- ARRAIS, Joubert de Albuquerque. Quando fazer é pensar e pesquisar: andanças epistemológicas. **Dança**. Salvador, v.2, n.1, p. 58-72, 2013.
- AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos (Orgs.). **Cocos: alegria e devoção**. Natal: EDUFRN, 2000.
- BACALHÃO, Edith. **A brincadeira do Coco: uma expressão de cultura popular da comunidade de Barra do Camaratuba, litoral norte da Paraíba**. 2006. 292 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.
- BADIOU, Alain. La danza como metáfora del pensamiento. **Revista Fractal**, México, n. 50, 2008.
- BARBALHO, Alexandre. Espetacularização da Cultura nos “Governos das Mudanças”. In: **O público e o privado**. Fortaleza, n.2, jul./dez., 2003.
- _____. **Por um conceito de política pública cultural**. Disponível em: <portalpbh.pbh.gov.br> Acessos em: 28.05.2014.
- _____. **Relações entre estado e cultura no Brasil**. Editora UNIJUÍ, Ijuí, 1998.

BARBIERI, Teresita de. Sobre la categoría género: una introducción teórico-metodológica. **Debates en Sociología**, Peru, n.18, p.145-169, 1993.

BARROSO, Oswald. O coco de praia em Majorlândia. In: CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald (Orgs.). **Cultura insubmissa**: estudos e reportagens. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1982.

_____. **Reisado**: Um Patrimônio da Humanidade. Juazeiro do Norte: Banco do Nordeste, 2008.

BARTRA, Eli. **Creatividad invisible**. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

BASTOS, Dani. **Coco de umbigada**: cultura popular como ferramenta de transformação social. Recife: Editora Daniela Bastos dos Santos, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BHABHA, H. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRITTO, Fabiana Dutra. Uma saída historiográfica para a dança. **Repertório - Teatro & Dança**. Salvador, ano 2, n.2, p. 37-42, 1999.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: ZAHAR, 2005.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. São Paulo: Sprint, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARNEIRO, Altair de Souza; HEUSER, Ester Maria D. A escrita literária e suas (des)construções: o que pode um livro? In: CARVALHO, Marcelo; FIGUEIREDO, Vinicius (Org.). **Filosofia Contemporânea**: Deleuze, Guattari e Foucault. São Paulo: ANPOF, 2013.

CARNEIRO, Edison. **Folgedos Tradicionais**. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.

CARVALHO, Gilmar de. **Artes da Tradição**: mestres do povo. Fortaleza: Exp. Gráfica/LEO-UFC/UECE, 2005.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, Recife, v.21, p.39-76, 2010.

CARVALHO, José Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1967.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 4. e.d. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

CATENACCI, Vivian. **Cultura Popular** - entre a tradição e a transformação. *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v.15, n.2, p. 28-35, 2001.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos do espetáculo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 37-78, 2002.

_____. **Carnaval carioca**: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CERRUTO, Elena. **Dançaterapia**: "como?". São Paulo: Centro de Formação Internacional de dançaterapia, 2005.

- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 1982.
- CHARTIER, Roger. **A beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- _____. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1995.
- CHUVA, Márcia. Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 34, p.147-166, 2012.
- CORDEIRO, Ana Filipa Oliveira. **Tradição em transformação**. 2012. 101 f. Dissertação (Mestrado) – Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico de Lisboa, Lisboa, 2012.
- CÔRTEZ, Gustavo. **Dança, Brasil! Festas e Danças Populares**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.
- COUTINHO, Eduardo Granja. **Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.
- DAMASCENO, Francisco José Gomes. Experiências Musicais: em busca de uma aproximação conceitual. In: DAMASCENO, F.; MENDONÇA, A. (Org.). **Experiências Musicais**. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza – PMF / EDUECE, 2008.
- _____. **Versos Quentes e Baiões de Viola: Cantorias e Cantadores do/no Nordeste Brasileiro no Século XX**. Campina Grande: EDUEFCG, 2013.
- DANTAS, Monica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **El Anti Edipo**. Capitalismo y Esquizofrenia. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1985.
- _____; _____. **Mil Platôs**. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, v.1, 1995.
- DIAS, Carlos Rafael. **Da flor da terra aos guerreiros cariris: representações e identidades do Cariri cearense (1855-1980)**. 2014. 169 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2014.
- FARIAS, Camila Mota. **“O coco vem de dentro da gente”: ressignificações culturais da dança do coco em Balbino – CE (1997-2012)**. 2012. 109 f. Monografia (Graduação) – Curso de Licenciatura em História, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2012.
- FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- _____. **Pequena História da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. **Memória social: novas perspectivas sobre o passado**. Lisboa: Teorema, 1992.
- FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.
- FIGUEIREDO FILHO, José Alves de. **O Folclore no Cariri**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- FIGUEIREDO, Valeska. A construção de significação na dança. **Revista Poiésis**. Santa Catarina, n.15, p. 147-159, 2010.

FLEURY; Tânia M. A.; GONTIJO; Daniela T. As danças circulares e as possíveis contribuições da terapia ocupacional para as idosas. **Revista do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre o Envelhecimento**, Porto Alegre, v. 9, p. 75-90, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREIRE, Ana Vitória. **Angel Vianna: uma biografia da dança contemporânea**. Rio de Janeiro: Dublin, 2005.

GALENO, Juvenal. **Lendas e Canções Populares**. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1969.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIDDENS, A. Risco, confiança e reflexividade. In: BECK, U.; GIDDENS, A; Lash, S. **Modernização reflexiva**. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GREINER, Christine. O registro da dança como o pensamento que dança. **Revista D'Art**. São Paulo, v. 4, p. 38-43, 2012.

GUARATO, Rafael. **História e dança: um olhar sobre a cultura popular urbana – Uberlândia 1990/2009**. 2010. 226 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2010.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Apresentação. In: LIMA, Ivaldo Marciano de França; GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Orgs.). **Cultura Afro-descendente no Recife: Maracatus, valentes e catimbós**. Recife: Bagaço, 2007a. p. 19-23.

_____. Maracatus-nação entre os modernistas e a tradição: discutindo mediações culturais no Recife dos anos 1930 e 1940. In: LIMA, Ivaldo Marciano de França; GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Orgs.). **Cultura Afro-descendente no Recife: Maracatus, valentes e catimbós**. Recife: Bagaço, 2007b. p. 147-178.

_____. Maracatus-nação, uma história entre a tradição e o espetáculo. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.). **Tradições & Traduções: a cultura imaterial em Pernambuco**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008. p. 183-199.

HABERMAS, Jurgen. Uma Conversa Sobre Questões da Teoria Política. **Novos Estudos**. São Paulo, nº 47. São Paulo, p. 85-102, 1997.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine LaGuardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HEIDEGGER, Martin. **O que é isto – a filosofia?** São Paulo: Duas Cidades, 1971.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HORIGUTI, Ângela C. **Do MOBRAL ao PROEJA: conhecendo e compreendendo as propostas pedagógicas**. 2009. 25 f. Monografia (Especialização) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

- HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. **O grande livro do folclore**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.
- JOSÉ, Luciano (Org.). **Jacinto Silva: as canções**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramons, 2012.
- JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. **A oralidade dos velhos na polifonia urbana**. Fortaleza: Premium, 2003.
- KATZ, Helena. **O Brasil descobre a dança, a dança descobre o Brasil**. São Paulo: DBA, 1994.
- KOSLINSKI, Anna Beatriz Zanine. Estratégias e ressignificações na espetacularização dos maracatus-nação pernambucanos. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.). **Inventário cultural dos maracatus nação**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013. p. 93-114.
- LAGO, Isabella Viggiano. **Cultura popular em sala de aula – o estudo do gênero coco**. 2011. 103 f. Monografia (Graduação) – Curso de Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.
- LEITÃO, Cláudia Sousa. Políticas Públicas para a cultura e os desafios da descentralização e democratização: a experiência do Ceará (2003/2006). In. **Anais III ENECULT**. Salvador, maio de 2007, p.1-11.
- SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Disponível em: [http://www.projetovemser.com.br/blog/wp-includes/downloads/Mito%20e%20Significado%20\(Claude%20L%E9vi-Strauss\).pdf](http://www.projetovemser.com.br/blog/wp-includes/downloads/Mito%20e%20Significado%20(Claude%20L%E9vi-Strauss).pdf)
Acessos em: 13 dez. 2014.
- LINS, Cyro H. de Almeida. **“O zambê é nossa cultura” – o coco de zambê e a emergência étnica em Sibaúma, Tibau do Sul-RN**. 2009. 107 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.
- LINS, Daniel. Dança e Filosofia. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 101-108, 2011.
- MACHADO, Jana Rafaella Maia. A valorização do folclore e da cultura popular e o turismo regional. In: Encontro Estadual de História, 14, 2014, Limoeiro do Norte. **Anais do XIV Encontro Estadual de História**, Limoeiro do Norte, 2014. p. 1-9.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- MARTINS, Edson; GRÉGORIO, Bilal; FERNANDES, Fernanda. **Gramática dos Conflitos no Coco – problemas da oralidade e do canto dançado no Cariri Cearense**. Crato: Ateliê Editorial do Netlli, 2013.
- MARTINS, Mariana. Dança, uma Póetica do Corpo. **O que nos faz pensar?** Rio de Janeiro, n. 16, p. 157-176, 2003.
- MATOS, Maria Izilda S. De. Gênero e História: Percursos e Possibilidades. In: SCHPUN, Monica Raisal (Org.). **Gênero sem Fronteiras**. São Paulo: Ed. Mulheres, 1997. p. 73-91.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

MELO, Sara. **O ambiente cantado e contado pelos brincantes de coco de roda e ciranda da paraíba**. 2011. 295 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MONTEIRO, Marianna. **Dança Popular: Espetáculo e Devoção**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

MORAIS, José Geraldo Vinci de. Samba tem cadência. Digo a verdade. E até já chegou na universidade. In: DAMASCENO, Francisco J.G. (Org.). **Experiências Musicais**. Fortaleza: EDUECE, 2008.

MORTARI, Katia Simone Martins. **A Compreensão do Corpo na Dança: um olhar para a contemporaneidade**. 2013. 485 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2013.

MOTA, Maria Dolores de Brito. Falas de mulheres: narrativas de trabalhadoras rurais em músicas e poesias. In: Congresso Português de Sociologia, 6. 2008. Lisboa. **Anais do VI Congresso Português de Sociologia**. Lisboa, 2008, p. 194-210.

MUNHOZ, Angélica Vier. Flutuações de um corpo-dança. *Repertório*, Salvador, n.16, p. 24-30, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PRISKY, Carla Bassanezi. **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 235-289.

NAVAS, Cássia; DIAS, Linneu. **Dança moderna**. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

NIETZSCHE, F. **Assim falava Zaratustra**. [online]. EbooksBrasil, 2002.

OLIVEIRA, Rosiska D. de. **Reengenharia do Tempo**. CEPAL, 38ª Reunião de la Mesa Directiva e la Conferencia Regional Sobre la Mujer de America Latina e del Carybe. Setembro de 2005.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Corpo, dança e contexto: apontamentos sobre a técnica da dança em abordagens plenas. **Dança**. Salvador, v. 2, n. 1, p. 22-33, 2013.

OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. **Em busca do Ceará: A Conveniência da Cultura Popular na Figuração da Cultura Cearense (194-1983)**. 2015. 295 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2015.

PALMER, H. J. R. C.; OLIVEIRA JUNIOR, J. A. C. de; SILVEIRA, M. de R. S. Tradição, Espetáculo e Consumo nos parafolclóricos da cultura popular do maranhão: uma reflexão inicial sobre os grupos Cacuriá de Dona Teté e Boi de Teclado. In: Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades, 2012. Niterói. **Anais do Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**. Niterói: s/n, 2012. p. 1-16.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. São Paulo: EDUSC, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. **O Coco Praieiro – Uma Dança de Umbigada**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1978.

PINHEIRO, Irineu. **Efemérides do Cariri**. Fortaleza: Edições UFC, 2010 [*fac-símile*].

_____. **O Cariri**: seu descobrimento, povoamento, costume. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

PIRES FILHO, Jorge Costa. **Classificação de instrumentos musicais em configurações monofônicas e polifônicas**. 2009. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Engenharia Elétrica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

PORPINO, Karenine de O. Corpo, Dança e Memória: territórios convergentes. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, 6. 2010. São Paulo. **Anais do VI Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**. São Paulo, 2010. p. 1-5.

PORTELLI, Alessandro. **A Morte de Luigi Trastulli e outros ensaios**. Ética, memória e a acontecimento na História Oral. Lisboa: Unipop, 2013.

_____. Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre a ética na história oral. **Projeto História**: Revista do programa de estudos pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, v.15, p. 13-49, 1997.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PORTO, Marta. Em busca de Kairos. In: VENTURI, Gustavo; RECAMÁN, Marison; OLIVEIRA, Suely de. (Orgs.). **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Editora Percebe Abramo, 2004. p. 137 – 148.

PRIMO, Rosa. Um corpo-por-inventar. **Dança**, Salvador, v.2, n.2, p.9-17, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REIS, Daniela de Sousa. **Representações de brasilidade nos trabalhos do Grupo Corpo**: (des)construção da obra coreográfica 21. 2005. 159 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2005.

ROBLE, Odilon José. Reflexões sobre a dança a partir das metáforas de Zaratustra. **Efdeportes** – Revista Digital. Buenos Aires, n. 131, s/p, 2009.

ROCHA, Thereza. Dança | Filosofia: verso e reverso de um dizer. **Urdimento**. Florianópolis, n.19, p. 73-82, 2012.

ROMANO, R. Vida/Morte-Tradições-Gerações. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1997, p.166-197.

ROSA SOBRINHO, Paulo Fernandes. **Sentidos e sonoridades múltiplas na música do coco do Recife e região metropolitana**. 2006. 239 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Antropologia, Recife, 2006.

SANDRONI, Carlos. Tradição e suas controvérsias no Maracatu de Baque Virado. In: GUILLEN, Isabel Cristina Martins (Org.). **Inventário cultural dos maracatus nação**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2013. p. 27-48.

SANTHIAGO, Ricardo. História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. **História Oral**. v. 16, n. 1, p. 155-187, 2013.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, Vozes, v. 16, n. 2, 1990.

SEMEÃO, Jane. Os intelectuais do Instituto Cultural do Cariri e sua atuação na (re)invenção do Cariri Cearense (1953-1970). In: Encontro Estadual de História, 12., 2014, São Leopoldo. **Anais do XII Encontro Estadual de História ANPUH/RS**, São Leopoldo: s/n, 2014. p. 1-15.

SEMEÃO, Jane; GONÇALVES, José Cláudio Leôncio. Instituto Cultural do Cariri: (Re)inventando o espaço do Cariri cearense (1950-1970). **Embornal**, Fortaleza, v.1, n.2, p.1-15, 2010.

SERAINÉ, Florival. **Antologia do Folclore Cearense**. 2. ed. Fortaleza: Edições UFC, 1983.

SÉRGIO, Manuel. **Um Corte Epistemológico: da Educação Física à Motricidade Humana**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

SETENTA, J.S. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. [online]. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Gekbede Dantas da. **O tempo das brincadeiras** – memória, turismo e tradição em Barra do Camaratuba – PB. 2006. 148 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006.

SILVA, Jéssica Soares. **“Entre toadas, leis e cachês”**: as práticas das Bandas Cabaçais do Cariri cearense e as ressignificações do conceito de culturas populares. 2011. 96 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

SILVA NETO, Basilio. **Perda da vegetação natural na Chapada do Araripe (1975/2007) no estado do Ceará**. 2013. 185 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2013.

SILVA, Severino Vicente da. **A cultura do coco e a tradição oral**. Disponível em: <<http://www.associacaoreviva.org.br>> Acessos em: 10 dez. 2014.

SIMONARD, Pedro. **A construção da tradição no Jongo da Serrinha**: uma etnografia visual do seu processo de espetacularização. 2005. 166 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

THOMPSON, P. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

TIBURI, Márcia; ROCHA, Thereza. **Diálogo | Dança**. São Paulo: SENAC, 2012.

TRIGUEIRO, Osvaldo. A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa, v.3, n.5, p. 1-9, 2005.

UJIE, Najela T. O brincar, o brinquedo e a brincadeira: usos e significações. **Analecta**. Paraná, v.9, nº 1, p. 51-59, 2008.

VALÉRY, Paul. Filosofia da dança (1936). Tradução: Charles Feitosa. **O Percevejo Online** – Periódico do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, Rio de Janeiro, v. 3., n. 2, p. 1-16, 2011.

VIANA, José Italo Bezerra. **O Instituto Cultural do Cariri e o centenário do Crato**: memória, escrita da história e representações da cidade. 2011. 183 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2011.

_____. A ‘tendência ardorosa de cratizar o Cariri’: escrita da história e representações do passado na produção do Instituto Cultural do Cariri. **Historiar**, Sobral, v.6, n.10, p.81-97, 2014.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.

VILELA, José Aloísio. **O Coco de Alagoas**: origem, evolução, dança e modalidades. Maceió: Museu Théo Brandão, 1980.

VILELA, Lilian Freitas. **Uma vida em dança**: movimentos e percursos de Denise Stutz. 2010. 150 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão**. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ACERVOS CONSULTADOS E FONTES

ACERVOS CONSULTADOS

Acervo de Mestra Edite – Crato

Acervo de Mestra Maria da Santa – Crato

Acervo de Mestra Marinêz – Juazeiro do Norte

Acervo de Mestra Naninha – Crato

Biblioteca da Universidade Estadual do Ceará – Fortaleza

Biblioteca da Universidade Federal do Ceará – Fortaleza

Biblioteca da Universidade Regional do Cariri – Crato

Biblioteca Pública Menezes Pimentel – Fortaleza

Instituto de Arte e Cultura do Ceará – Fortaleza

Núcleo de Estudos em Literatura Popular – BEHETÇOHO

Secretaria de Cultura do Crato – Crato

FONTES

DOCUMENTÁRIOS

Coco da Batateira. s/p. Crato: s/d. VLC media file.

Coco Frei Damião de Juazeiro do Norte. Produção: Mundo Melhor. s/l: 2012. MP4.

Coco Frei Damião. Produção: Associação Folclórica Reisado Sergipano e Bumba Meu Boi do Guarujá. s/l: s/d. MP4.

Documentário Coco da Batateira. Produção: 100 Canal. TV Casa Grande, Nova Olinda, s/d. VLC media file.

Documentário Mulheres do Coco da Batateira. Produção: Projeto no Terreiro dos Brincantes. Realização: UECE, IEC e Coletivo Camaradas. Crato: s/d. VLC media file.

Documentário Na pisada do Coco na Batida do Ganzá. Produção: Projeto Verde Vida. Direção: Ridalvo Felix. Fotografia: Rafael Vilarouca. Crato: 2013. DVD.

Documentário SESC Cocos de Beira-Mar. Direção de Henrique Dídimo. Fortaleza: SESC, 2012. DVD.

Matéria no Jornal do Meio Dia da TV Verdes Mares. Produção: TV Verdes Mares. Repórter: Franzé Sousa. Imagem: Linaldo Pereira. Crato: 2009. VLC media file.

Mestres Navegantes “Coco”. Produção: Projeto Mestres Navegantes. s/l: s/d. MP4.

Pancada do Ganzá Coco Frei Damião. Produção: Produção Cultural em Conserva. Juazeiro do Norte, AVEBEM, 2008. MP4.

Registro Numseikitem: Coco Frei Damião. Produção: Companhia Numseikitem. s/l: s/d. MP4.

MÚSICAS E CD'S

A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. *Barra do Dia*. Crato: Pindodoretama Record's, 2013. 1 CD.

A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. Faixa 6. In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA; FREI DAMIAO *et al.* *Coco*. s/l: Betão Aguiar, 2013. 1 CD.

A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. Forró Balancear (faixa 4). In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. *Barra do Dia*. Crato: Pindodoretama Record's, 2013. 1 CD.

A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. Paraíba (faixa 3). In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA. *Barra do Dia*. Crato: Pindodoretama Record's, 2013. 1 CD.

A GENTE DO COCO DA BATATEIRA; FREI DAMIÃO *et al.* *Coco*. s/l: Betão Aguiar, 2013. 1 CD.

AMIGAS DO SABER. Faixa 15. In: AMIGAS DO SABER. *Flor do Liro*. Crato: BEHETÇOHO, 2012. 1 CD.

AMIGAS DO SABER. Flor do Liro (faixa 3). In: AMIGAS DO SABER. *CD Grupo Cultural Amigas do Saber*. s/l: BEHETÇOHO, 2012. 1 CD.

AMIGAS DO SABER. O Coco já florou (faixa 10). In: AMIGAS DO SABER. *CD Grupo Cultural Amigas do Saber*. Crato: BEHETÇOHO, 2012. 1 CD.

AMIGAS DO SABER. Festa Popular (faixa 7). In: AMIGAS DO SABER. *Grupo Cultural Amigas do Saber*. s/l: s/g, 2012. 1 CD.

AMIGAS DO SABER. *Flor do Liro*. Crato: BEHETÇOHO, 2012. 1 CD.

AMIGAS DO SABER. *Grupo Cultural Amigas do Saber*. s/l: s/g, 2012. 1 CD.

AMIGAS DO SABER. Linda flor (faixa 2). In: AMIGAS DO SABER. *Grupo Cultural Amigas do Saber*. s/l: s/g, 2012. 1 CD.

FREI DAMIÃO. Aboio do Vaqueiro (Faixa 9). In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA; FREI DAMIÃO *et al.*, *Coco*. s/l: Betão Aguiar, 2013. 1 CD.

FREI DAMIÃO. Faixa 8. In: A GENTE DO COCO DA BATATEIRA; FREI DAMIÃO *et al.*, *Coco*. s/l: Betão Aguiar, 2013. 1 CD.

NANINHA. *Lagoando Mar* – os Cocos de dona Naninha. Crato: Pindoretama Record's, 2013. 1 CD.

NANINHA. O farol incendiou (faixa 13). In: NANINHA. *Lagoando Mar* – os Cocos de dona Naninha. Crato: Pindoretama Record's, 2013. 1 CD.

HEMEROGRÁFICAS

Diário do Nordeste, Fortaleza, 31 out. 1986, p. 6.

Diário do Nordeste, Fortaleza, 3 mar. 2005, p. 2.

Diário do Nordeste, Fortaleza, 11 dez. 2005, p. 4.

Diário do Nordeste, Fortaleza, 1 ago. 2015, s/p.

O Povo, Fortaleza, 3 out. 2015. Disponível em: <<http://www.opovo.com.br/app/opovo/cotidiano/2015/10/03/noticiasjornalcotidiano,3513752/como-fica-a-nova-divisaodoceara.shtml>> Acessos em: 1 mar. 2016.

ORAIS

BATISTA, Sinara Francisca Matias. *Sinara Francisca Matias Batista*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)

DORES, Maria das. *Maria das Dores*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)

FELIX, Maria de Jesus Sabina. *Maria de Jesus Sabina Felix*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)

FRUTUOSO, Maria do Socorro da Silva. *Maria do Socorro da Silva Frutuoso*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)

LIMA, Antônia Maria de. *Antônia Maria de Lima*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)

LIMA, Francisco José de. *Francisco José de Lima*: entrevista [nov. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Tocador)

LIMA, Terezinha Bernardino de. *Terezinha Bernardino de Lima*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)

MARIA, Antônia. *Antônia Maria*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)

MATIAS, Francisca Maria. *Francisca Maria Matias*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)

MELO, Ércilia Correia. *Ércilia Correia Melo*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Coordenadora da SCAN).

MORAIS, Maria do Socorro Nogueira. *Maria do Socorro Nogueira Moraes*: entrevista [nov. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)

NANINHA, Ana. *Ana Naninha*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Mestra)

NANINHA, Ana. *Ana Naninha*: entrevista [ago. 2013]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2013. Arquivos de mp3. (Mestra)

NASCIMENTO, Marinêz Pereira. *Marinêz Pereira do Nascimento*: entrevista [ago. 2013]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Juazeiro do Norte, CE. 2013. Arquivos de mp3. (Mestra)

NASCIMENTO, Marinêz Pereira. *Marinêz Pereira do Nascimento*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Juazeiro do Norte, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Mestra)

NEIDE, Maria. *Maria Neide*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)

- NOGUEIRA, Maria Lucie. *Maria Lucie Nogueira*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Mestra)
- NOGUEIRA, Maria Lucie. *Maria Lucie Nogueira*: entrevista [ago. 2013]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2013. Arquivos de mp3. (Mestra)
- NOGUEIRA, Maria Lucie. *Maria Lucie Nogueira*: entrevista [nov. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Mestra)
- OLIVEIRA, Roseane Bezerra de. *Roseane Bezerra de Oliveira*: entrevista [nov. 2015]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2015. Arquivos de mp3. (Secretária de Cultura)
- PEREIRA, Maria Alves de Jesus. *Maria Alves de Jesus Pereira*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)
- PEREIRA, Santina Augustinho. *Santina Augustinho Pereira*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)
- RODRIGUES, Cícera Nogueira. *Cícera Nogueira Rodrigues*: entrevista [nov. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)
- SILVA, Edite Dias de Oliveira. *Edite Dias de Oliveira Silva*: entrevista [ago. 2013]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2013. Arquivos de mp3. (Mestra)
- SILVA, Edite Dias de Oliveira. *Edite Dias de Oliveira Silva*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Mestra)
- SILVA, Expedito José da. *Expedito José da Silva*: entrevista [nov. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Tocador)
- SILVA, Maria Alta da. *Maria Alta da Silva*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)
- SILVA, Maria de Lourdes Morais. *Maria de Lourdes Morais da Silva*: entrevista [ago. 2013]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2013. Arquivos de mp3. (Mestra)
- SILVA, Zeneuda Inácio da. *Zeneuda Inácio da Silva*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)
- SOUZA, Sebastiana Romão de. *Sebastiana Romão de Souza*: entrevista [abr. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Dançadeira)
- ULISSES FILHO, João. *João Ulisses Filho*: entrevista [nov. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Artista / Membro da Secretaria de Cultura / Coordenador da SCAN)
- VITORINO, Raimunda Queiroz. *Raimunda Queiroz Vitorino*: entrevista [nov. 2014]. Entrevistadora: Camila Mota Farias. Crato, CE. 2014. Arquivos de mp3. (Tocador)

SITES E BLOGS

<http://www.blogacesso.com.br/>
<http://www.blogocrato.blogspot.com.br>
<http://www.crato.ce.gov.br/>
<http://www.culturacrato.blogspot.com.br>
<http://www.danca.ufba.br/>

<http://www.diariodonordeste.verdesmares.com.br/>
<http://www.fundacaocasagrande.org.br/principal.php>
<http://www.gazetaweb.globo.com>
<http://www.ibge.gov.br>
<http://www.icccrato.blogspot.com.br>
<http://www.infopedia.pt>
<http://www.jornaldocariri.com>
<http://www.juazeiro.ce.gov.br/>
<http://www.mostracariri.sesc-ce.com.br>
<http://www.onordeste.com/onordeste>
<http://www.portalandia.org.br/>
<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca>
<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro>
<http://www.projetos.danielrodrigues.net.br/terramar/>
<http://www.pulaomuro.blogspot.com.br>
<http://www.secult.ce.gov.br>
<https://www.auroradecinema.wordpress.com>
<https://www.concertosnordeste.wordpress.com>
<https://www.facebook.com/grupodecocofoeidamiao/?fref=ts>
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100008181525385&fref=ts>
<https://www.youtube.com/>

OUTROS DOCUMENTOS

AUDIFOR. *Guia de Fortaleza*. Fortaleza: Tipoprogresso, 1976.

FIGUEIREDO FILHO, J. de. O Cariri no todo cearense. In: SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Estado do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1972. p. 98-99.

SAMPAIO, Dorian; COSTA, Lustosa da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1973, p. 67.

UCHÔA, Waldery. *Anuário do Ceará*. História do Ceará e dos Municípios. Fortaleza: s/n, 1953-1954.

Plano Territorial de Desenvolvimento Rural Sustentável: Território Cidadania do Cariri – MDA/SDT/AGROPOLOS. Fortaleza: Instituto Agropolos do Ceará, 2010.